

ننوكا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

في ذكرى رحيل رائدة عثمانية ■ أسئلة حول حكم التباهة في
عُمان ■ هي منوية بابلونيرودا ■ الإنساني والتفاعل الإنساني
■ فضاء الهجنة والترجمة الثقافية ■ التجربة التسعينية في
الشعر اليمني ■ سيناريو فلم ثمانية ونصف لثلاثيني ■ بحثا
عن الأسطورة الخالدة.

واقراء، آيف بوتنوا ■ محمود درويش ■ فاروق عبدالقادر ■ شاكر
حسن آل سعيد ■ رسمي أبو علي ■ هنرييت عبيدي ■ فاروق مواسي
■ خالد الحروب ■ عمر شبانة ■ عزت القمحاوي ■ حسان عزت
■ كريم عبدالسلام ■ لجنر إكلوف ■ كاملة الهنائي ■ زهرة يسري
■ منتصر القفاش ■ فاطمة الشبيدي ■ فاروق يوسف ■ صلاح
■ حسن ■ مرام مصري ■ توفيق فياض ■ أحمد الرحبي .. ←

العدد التاسع والثلاثون - يوليو ٢٠٠٤م - جمادى الأولى ١٤٢٥هـ



تخفيض

بنسبة ٤٧٪

على تعرفه المكالمات المحلية للمسافات الطويلة

من خط ثابت
إلى خط ثابت



معاً في أي زمان ومكان
Anytime. Anywhere. Together

الآن يمكنك الإتصال لأبعد من ١٠٠ كم بتكلفة ٤٠ بيسة/دقيقة فقط في وقت الذروة (٧ صباحاً-٧ مساءً) بدلاً من ٧٥ بيسة/دقيقة. تكلم لمدة أطول مع أقرائك واصدقائك وزملائك في أي مدينة، واستمتع بالتعرفة الجديدة المقدمة من عمانتل.

العرض ساري ابتداءً من ٥ مايو • التعرفه تشمل أيضاً المكالمات الصادرة من الهواتف العمومية ومحطات جرين المستخدمة في الهواتف الثلاثة والعمومية

الشركة العمانية للاتصالات
www.omantel.net.om



رئيس مجلس الإدارة

سعيد بن خلفان الحارثي

تصدر عن :

مؤسسة عمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

طالب المعمرى

العدد التاسع والثلاثون

المحرر

يحيى الناعبي

يوليو ٢٠٠٤م - جمادى الأولى ١٤٢٥هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)
الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد - الإمارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالاً - البحرين ١٥ دينار - الكويت ١٥ دينار - السعودية ١٥ ريالاً
الأردن ١٥ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيهات - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ ديناراً
ليبيا ١٥ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكاً - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.
الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عُمانية (ترجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي:

مؤسسة عمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان ص.ب: ٣٠٠٢ - الرمز البريدي ١١٧ روي - سلطنة عُمان).

لا جديد تحت شمس الصحراء

كل هذا الموت، كل هذه الحياة، كل هذا الجاز

(يوميات)

«إن أقممت في العالم فرّ منك كالحلم، وإن رحلت حدّد لك
القدر المكان. لا الحرّ ولا البرد يمكن التحكم فيهما، وكل
ما يزدهر أمام عينيك سيشيخ على الفور ويذبل.»
(جوته)

مسيرة الحياة الحقّة.

أجلس أمامي كتب وأوراق، وفي الركن سلة الفواكه التي
تتبدّى غارقة في أحلامها ولم تستيقظ على هول العالم
بعد. وأتساءل هل ستسقط في دائرة الهول والتوتر إذا
استخدمتها فنان أو كاتب في عمله الفني وأعطاهما دور
البطولة الذي ربما سيضمن لها الخلود. هل ستستريح في
واحة الخلود المشكوك في أصل وجوده، إن تحولت عن
طبيعتها الأصلية، المألوفة في القضم والابتلاع؟ أم من
الأفضل لها أن تبقى في السلة حتى تتعفن وتتلأصق؟
وتبعاً لهذه الخواطر، هل نحن البشر، لو شهدنا نوعاً من
التحوّل الجذري، في الوسائل والغايات ومجمل العناصر
التي يبنى عليها أسس وجودنا، وطرائق الحياة والموت،
سكنون أقلّ ألماً، وربما أقرب إلى خفاف سعادة ممكنة؟
مثل هذه الأسئلة ومشققاتها، حتى لو لم تكن تعني شيئاً،
فهي نوع من رياضة ذهنيّة. لعبة شطرنج مسليّة.
أرفع رأسي عن الورقة، أرى الشال ذا الألوان الأنيقة قد
انزاح قليلاً عن جانب من الشاشة التلفزيونية، المغرورة
في الأعماق الضخبيّة للمكتبة وقد استقر عليها مالك
الحزين ويغفأ ملوّنة مع أصداف بحريّة تنضح موسيقى
وعذوبة، فبدأ المشهد بكامله في بهاء امرأة ريفيّة ترفع
منزرها في لحظة غرام.

الجزء الثاني

الجمعة وما قبلها من أيام،

السماء صحو كالعادة وصمت مطبق يلف الكون المحيط.
أسدل الشال اليمينيّ بألوانه الزاهية على شاشة التلفزيون.
أدير زرّ الموسيقى. أجلس على الطاولة كمن ينتظر أمراً
جللاً. وواقع الحال ليس كذلك. ربما الخوف من الكتابة. أو
الاطلاع على تفاصيل الحياة المضجرة. حتى الحب
والقراءة والبحر تبدو أحياناً أموراً مضجرة (أقول أحياناً
لكي تستمر الحياة في نوع من السلاسة واليسر ويعيداً عن
التهويل الغيامي)، لكنها أفضل الممكنات في غابة هذه
الإكراهات المحذرة و(المعوّلة) حسب اللفظ المتداول في
هذه المرحلة.

دائماً تلك الأزواجيّة المرهقة؛ في الليل يدفعنا التعب إلى
محاولة النوم الكؤود. ليس بسبب نقص مادة
(الميلاتونين) في الغدة الصنوبرية للدماغ، تلك التي
دعاها ديكارت بمركز الروح وفنّد خطأه لاحقاً، وإنما
أسباب أخرى. ننضي في المحاولة الشاقة كمن يصارع
وحوشاً لا مرئيّة، ندحر هواجس الموت المحتشدة كي
تلامس عيوننا إشراق صباح آخر. وحين نربح المعركة وإن
في شكلها المؤقت، ويأتي الصباح المأمول، نشعر بالقرق
وانعدام الغاية وغياب الاندفاع الحيويّة اللازمة لاستمرار

أمام سطحية الكائن البشريّ المدعي، في عبوره المزعج على الأرض.

هل يمكن تخيل غضبها الجارف وهي ترقب منذ قرون ضوئية تلك المجزرة البشرية المشينة عبر التاريخ، أن تزحف كما في الأساطير البابلية، وعلى قمة من قممها زعيم الآلهة (مردوخ) ذو الأربعين وجه، المطلق القوة والبطش، يرغب ويمزج حاملاً فوق كتفيه الزلازل والطوفانات؟

هل سيكون هذا الزحف الجبلي العاتي، هو النهاية القيامية الأكثر رافة من فكك الأسلحة الذرية؟ لكن الجبال ترقب المشهد البشريّ وتذرف الأيام، والدموع التي تسيل في الشعاب والوديان سيولا رحيمة.

* * *

أشاهد مباراة لكرة القدم، بين من يصفه نقاد الرياضة بفريق الأحلام، وهذه التسمية هي التي شدتني للانحياز إليه (الحلم والخيال وإلا فالهلاك الحتمي) أكثر من شهرة نجومه وسطوتهم في عالم الكرة - وبين فريق برشلونة، غريمه التقليدي.

من الصفر تقريباً، استطعت أن أكون بعض ثقافة في عالم هذه اللعبة الممتعة، التي يُفرغ البشر فيها حمولة عنفهم في ساحة المعركة، من غير دماء وجثث إلا ما ندر. وهذا النادر يأتي كعلامة تذكير، بأن المزاج البشريّ المتجذر في جمالية العدوان والشر، مادة الأدب الأثيرة، لا بد أن يرتد إلى طبيعته الحقيقية.

صارت لدي بعض ثقافة في هذا الاتجاه من كثرة ما أشاهد من مباريات في الفترة الأخيرة؛ أتذكر حين ذهبت ذات مرة لجلب الكرة التي ذهبت بعيداً خارج الملعب ولم أعد حتى هذه اللحظة التي أشاهد فيها مباراة الفريقين الأسبانيين.

تركزت الكرة واللاعبين ينتظرون خمسة وعشرين عاماً على الأقل، وهم ينتظرون. أو هكذا أنخيلهم مسمرين في ملعب نادي الجزيرة، كالتماثيل الشمعية. الأيدي ممتدة والكرة متجمدة في الهواء الراكب للمدينة الكبيرة.

روحهم الرياضية بهذا المعنى تشبه روح خوفو والهرم،

ألتقي بحسين العبري، في مقهى (ستاريكس). أخذنا طاولة تطل على باب المطعم المكسيكي، الذي ليس فيه من المكسيك إلا بعض التماثيل الفلكلورية المعلقة على الجدران، وطباخه العجوز المفرط السمعة، والذي كان جاري في العمارة السابقة، حين كنت أراه كل صباح، يزرع ويسقي حديقة الدور الأرضي بعناية وإبداع حملاني على كتابة قصيدة نُشرت في (الجندي الذي رأى الطائر في نومه).

حسين يتحدث عن كندا التي رجع منها حديثاً، ويصفته طبيباً نفسياً وروائياً، يحلل الأشياء والعالم من أفق المعرفة النفسية.

أردت أن أقترح عليه تحليل سيكولوجية الجبال ومحاولة استقصاء كهوفها ومخابئها المغممة بالأسرار والمهابة الروحية. وبما يمكن أن نطلق عليه: علم نفس الأزل، علم جمال القسوة، خاصة إذا عرفنا أن حسين ولد في (الحمراء) على سفح أعلى مركز جبلي في العالم.

مرة ذهبت إلى قمة جبل شمس، أعلى الذرى الجبلية الحائمة هناك. وما هالني من هذه الشواغخ أكثر، هو ذلك (الصدع) الذي يشطر الجبل من القاعدة حتى القمة، مخترقاً كذاكرة جرح حفرتها جحافل السنوات في أعماق جسده العملاق.

* * *

كان بعض قدماء اليمينيّين، وهم الفرسان الجواسل الذين بنوا الممالك والإمبراطوريات بحذو السيف - من فرط خوفهم الذي يصل حد الخشية والخشوع للجبال. كانوا يعبدون تلك الرواسي الشاهقة، ويستسقونها أوقات الجفاف. ويطلبون منها الرحمة والمساندة في أزمنة الحروب.

كانت الجبال بالنسبة لهم التجلي الإلهي الأكثر خطورة على الأرض، لذلك فهي جديرة بكل ذلك التمجيد والتقدّيس.

علماء الجيولوجيا يقولون أن ما خفي من الجبال في باطن الأرض أكثر مما ظهر.

كم هي متجذرة، صلبة وضارية في الأغوار النائية للكون،



أشهى على الشاطئ، ألتقي بعجائز، يقود بعضهم الآخر، في حجرة وتهديج كأنما يكتبون وصاياهم الأخيرة على الرمل. وثمة فتاة في مطلع العمر، تمشي وحيدة. عزلتها البحرية تكلف من جمال الجسد الحاسر البطن والسرة التي تشبه دنو نجمة تلثم زيد الموج.

فكرت، أن هذه السرة، آخر ما تبقى من أمل لإنقاذ العالم من هلاك أكيد.

أليس (ديستوفسكي) من قال: الجمال هو المنقذ الأخير للعالم؟



الطائر الذي يبرز دائما بعد انبلاج فجر الصحراء، كانوا يسمونه في القرى الخصيبة، طائر (البابو). وحين يغني على فروع الأشجار الباسقة بعذوبة ومرح، يستبشرون بمقدم ضيف، يستبشرون بالقرى.

الطائر نفسه يقطع الأزمان ويشدو بعد انبلاج فجر الصحراء، على فرع الشجرة اليتيمة أمام نافذتي، مبدأ وحشة الليل وقهر المدينة الكثيبة.

كل ليلة صرت أنتظر في رقة وتواضع، هدية القدر الرحيم.



طائر صغير يقفز بين الأغصان بخفة ورشاقة، يسمونه في البلدة التي أضحت مستحيلة، طائر (السنيسلو) كان غالبا ما يتسلق غدران الموز وعذوقه أكثر من عذوق النخيل العميقة، حتى كأنها موطنه الأساس وما تبقى أماكن مؤقتة، يخفت فيها زهو حياته ومرجه. لذلك يكون حضوره بين تلك العذوق والأوراق الخضراء المتمايلة في النسيم، حضورا طاغيا على غيره من الطيور والحيوات.

ويصوته الأكبر من حجمه وسمارته التي تمنحه جمالا خاصا وصفات أخرى يجنبها الصوت والرشاقة.

على الشجرة نفسها التي كان (البابو) يصدر على غصن فجرها الاستوائي، يقفز بين الأغصان والجنود، وأحيانا على أسلاك الكهرباء التي تخترق فضاء الشجرة، لكنه يعود مرتجفا إلى شجرته كمن شعر بأن تحت قدميه الصغيرتين شيئا عدوانيا وغبيا على كينونته وطبيعته الأصليتين.



«وإني وإن كنت الأخير زمانه

لأتى بما لم تستطعه الأوائل»

بيت يجري مجرى المثل لدى السجّ والدهماء. لكنه لا يليق بأعمى المعرة وضوء بصيرتها الأوحده، ولا بمنزلته الفلسفية والشعرية. إنه أقرب إلى عسكري معتوه بطموحه الفج، أو بعداء ينزع إلى تحطيم الأرقام القياسية. أو بملاكم.

المرعي يسلبنا اللب ويستحوذ علينا حين يسكن مثنّه، بيت سلالته المتورطة في عرين الحكمة المرة، وفي بؤرة الخطر الحقيقية كما في هذا البيت «الجاهلي»:

«ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر»

تنبو الحوادث عنه وهو ملموم»



اليمام يهذي، يكاكي، يبدع الإيقاع بنغم أحشائه التي تسيل مع الظهيرة في البحر.

اليمام صديق طفولتنا لم يعد يجفل من الفخاخ ونشاشيب الصيد. صار أليفاً، تستطيع لمس ريشه الندي. صار أقل إحساساً بالغدر والافتراس. ربما لأن ليس هناك من طفولة شقية صاخبة في هذه البطاح.



قادماً من زيارة لبعض الاخوة في منطقة (الحيل) يبدو أن لا زيارة قريبة (سرور)، رغم أطياط العواطف الموهلة في القديم، التي تلاحقني باستمرار (سرور) التي قبرتها في قلبي مثلما قبرت في أحشائنا أبي وأمي، ومن قبل ومن بعد، ربما رافة بهم من معايشة انحطاط هذا العالم.

برائن الجبال.

شاهدته يسقط صريعاً والزبد يتدفق من أطراف فمه.
وتخيلت بنات آوى ينفجرن نائحات في كهوف الجبال
المحيطة ليكون المشهد على ذلك النحو من القتامة
والرهبية.

استعدت، ليس ما قرأته في الأدب حول نوبات الصرع،
وإنما ذلك الحدث، حين كنتُ في سرور، في أحد الأسياف
البعيدة، رأيت في عز الظهيرة رجلاً يتداعى ساقطاً في مياه
الفلج الغزيرة. ويظل يرفس، كالمذبح في دوامة المياه.



حين رجعت من (العيل) اتصلت بحبيبي المنذري بغية أن
أراه في هذا اليوم. قال: أين أنت الآن؟ أحبته، قريباً من
(وقبة الصاروج) فأنفجر ضاحكاً هو الذي لا تخرج منه
الضحكة إلا غلاباً.. وهكذا انتهيت، إلا أنني، قلت، لا
شعورياً (وقبة) شيشة البنزين!!

الوقبة، ذلك المفصل البارز في مسار الأفلاج، التي يستقي
منها البشر والحيوانات، وهذه تستقي منها السيارات التي
صنعها البشر والعربات. ليواصل الإثنين حياتهما السريعة
سرعة سقوط الوعي والمعلوم أمام سطوة اللاوعي والغيب،
مهما بعدت المسافة وشملت في الزمان والمكان.

يمكن لإنسان، أن يتخيل، في صباحات المدن الكبرى بعد
سهرة صاخبة، أن ساحات تلك المدن، مثل ساحة
(الكونكوردي) مثلاً أو ساحة (الطرف الأغر)، (حلقة) أو هبطة
كبيرة، من تلك التي تنعقد في مناسبات الأعياد.. وأن
الثيران السمينة الهائجة والأبقار والحمير والأغنام
والدلائين الذين يحتقن بأصواتهم الغضاء، هي نفسها
العناصر والأصوات التي تؤثت تلك الأمكنة.

هكذا، بخفة تسري في الضلوع، بضربة «اللاوعي» الرياضة
في الخفاء، ينتقل المشهد على نحو فنتازي دال أيما دلالة
على ترسب الانسان الأول وتحجره في الأعماق الدفينة
للكائن، وهو يعاود الظهور والانتصار على إنسان الحداثة
والتكنولوجيا الذي صنعتته وسرّفته الأزمنة اللاحقة.



هناك في (العيل) وجدت في باحة الدار، بعض الأطفال
يقودهم عمر بن سليمان، ذلك الطفل الذي يتقدم عمره
ذكاء وخيالاً. أول ما وصلت واستقبلني على باب السيارة،
قال، انه لا يريد مني (فلوساً) هذا اليوم، وإنما يود
اصطحابي لمشاهدة أعشاش العصافير واليمام في باحة
الدار الخلّيفة التي تطل على وادٍ حسيق جاف. باحة الدار
كانت مدروزة بالنخيل وأشجار أخرى متفرقة، تغالب
مقدم الصيف الحارق.
نظرت إلى أعلى، فرأيت عشّ عصفافير يتدلى قريباً، ويمكن
لمسه عبر رافعة صغيرة.

كان العش الصغير المنسوج بإتقان مدهش في بساطته
الجمالية، وحبيكته التي لا تستطيعها عقلانية المصانع
الحديثة، يدخر في حناياه كل دفء وحنان العالم.. ترى
الصيصان داخله، تفتح عيونها، التي ما زالت ترى النور
لتوها، وتغمضها في هدوء وسلام كأنهما الأبدية.. الأبدية
تتناوب في عشّ عصفافير.

صار عمر، يسهط الرفاعة تحت قدمي، محذراً من لمس
العصفافير الصغيرة بسوء. هو الذي لا يتوانى في وقت آخر
من بعثرتها وسحقها (بنشأب) صنعه بنفسه مثلما كنا
نفعل في الأزمنة الماضية.

سألته عن المدرسة التي لا يعبرها أهمية، تتناسب مع
فطنته المبكرة، فردّ بعدم اهتمام، ان علاماته هذا العام
جيدة، لكنه لو نجح وتغوق فهل يجد عملاً مثلما عليه
الحال لدى بعض اخوته وأبناء عمومته؟

كان عمر في بعض الأوقات يفقد مرحه وحيويته المنفلتة
من أي قيد كأنما صاعق يخمد تلك الجذوة الصغيرة
المنقّدة في أعماقه، يحصل ذلك ليس لأسباب معنوية،
وإنما لتعرضه لنوبات من الصرع الخفيف التي تذهب به
إلى ما يشبه الغيبوبة والهمود.

ربما ورث ذلك من أبيه الذي تراوده نوبات صرع عنيفة،
يظل يرتجف كمن صُعق بماس كهربائي، أو أصيب بطلق
ناري مفاجئ وغادر؛ فيغرق البيت كله في جو جنائزي
مخيف.

حين رجعت (أواخر الثمانينيات) بعد انقطاع طويل، نزلت
في بيته بمنطقة (وادي عدي) تلك الحفرة الغائصة بين

ذهب انتونان أرتو، الى المكسيك بحثاً عن فكرة جديدة للإنسان.

وهناك وسط حطام الأساطير وعنف الآلهة الدموية والفراغ.

وسط الركاب الآخذ في التصاعد لنفايات الثقافة الغربية التي هرب من برائن رواها وقيمه الشاعر، أسوة بأسلافه الهاربين، نحو الشرق، موطن الحكمة والإشراق.

رجع أرتو من رحلته تلك بفكرة جديدة عن خراب الإنسان.

الجزء الثالث: بيروت

السيت،

كل مدينة تكون على وشك الرحيل نحوها، تسبقني إليها الأحلام، أحلام كثيفة أعيش أحداثها، ووقائعها طوال الليل. وكالعادة تبدأ بداية طيبة تقترب من نشوة السعادة، لكنها في مسارها المتعرج هذا، لا تلبث أن ترتد إلى نهايات كابوسية مفزعة.

هكذا، أستجيب لنزاع الحنين وهاتف الحياة، فأسافر الى بيروت، وبعدها القاهرة، ككل عام في مثل هذا الوقت... كانت أعياد الميلاد على الأبواب، وليس ثمة التزامات ذات طابع عملي. السباحة الحرة ورؤية من أحب... ليس هناك ندوة أو مؤتمر، نذهب اليهما، غالباً بغية لقاء أصدقاء بعينهم، لكن ثمة أوضاع لقاءات تنفرض كضريبة لا بد من دفعها في مثل هذه المناسبات حين تكون في أسفار حرة وانتقائية، تقل احتمالات دفع مثل هذه الأكاليف الاجتماعية، القسرية، وتكون أقرب الى نفسك والى من تود وتهوى من البشر والأماكن، كالتمشي في الصباح الباكر والضباب يلف المدينة والجبال الخضراء المتأللة بالثلج والندى - على كورنيش المنارة. تتأمل بيروت، وأياماً، مجرد تذكرها العابر، سيوقفها من رقدة نسيان قاس، نضرة وجعيلة من جديد. وتلك الصخرة الجائمة وسط أمواج المتوسط، التي تدعى بصخرة العشاق الذين يحصف بهم الوجد إلى قذف أجسادهم من علوها في قفزة انتحارية تشبه القيلة الأخيرة. لقد نبت العشب على حوافها من دموعهم الحري وأحلامهم المجهضة..

وتتبدى تلك الصخرة الجائمة في المتوسط كشظية انفصلت منذ دهور عن جبل (الفحل) بعمّان وترحلت عبر البحار

حتى استقر بها المقام في لبنان.

في الطائرة المأنوية التي حلّت من مطار السيب الدولي، باتجاه بيروت مباشرة كنت أقرأ في كتاب (اوريلي) لجيراردي نرغال، الذي يعود إلى العصر الروماني في القرن التاسع عشر. نرغال الاشراقي المغامر الذي احتفى به السوريين واعتبروه واحداً من أسلافهم، سافر اثر أزمة روحية حياتية، كادت أن تؤدي به الى غياهب الهلاك في سن مبكرة، الى الشرق، القاهرة، الشام، بيروت.

كنت أقرأ في هذا الكتاب، القصيدة السردية المفعمّة بالنضارة والاحلام والمشاهدات الواقعية والطمينة والمتخيلة، حتى أصل الى الفصل الخامس الذي يأتي على مدينة من مدنه الخيالية والواقعية، الكثيرة... وتعلّق المترجمة التي نقلت الكتاب بلغة عربية متألفة (ماري طوق)، إلى أن هذه المدينة ربما تكون مدينة بيروت.

«أصعدني مرشدي في طرقات متعرجة تضج بأصوات المصانع. ثم ارتقينا سلاسل طويلة من الأدراج انقضت عند نهايتها الرؤية: هنا وهناك سطوح مكسوة بالعراش، وجنات منسوقة في اراض مسطحة، وسقوف مصنوعة برشاقة وبلجد نّوري، ومشاهد تصل أنيالا من الخضرة المعرشة تسحر العين وترق للنفس وكأنها واحة نضرة، أو معتكف منسي يعلو ضجة الأسفل وصخبه لم يعد هنا سوى وشوشة باهتة.

يحكي في الغالب عن شعوب منعزلة تعيش في ظل المقابر الكبيرة والسرايب. هنا، كان العكس تماماً هو الصحيح. إن شعباً مباركاً خلق لنفسه عزلة تتعشّقها العصافير والأزاهير والانسام النقية والأشواء.

قال لي مرشدي: «هؤلاء هم السكان الأصليون لهذا الجبل المشرف على المدينة. لقد عاشوا طويلاً وفق عادات بسيطة تسودها المحبة ويظللها العدل، وحافظوا على الفضائل الطبيعية الأولية للعالم. كانت الشعوب المجاورة لهم تحسدهم وتحذوهم».

قلت في نفسي وأنا مغبور بالمياه الزرقاء الشاسعة لهذا الكتاب الفريد على صغر حجمه، اذا كانت بيروت أو لبنان، في ذلك الزمن الغابر، هكذا، فإلى أين وصلت الآن؟ أين تقدّمها، الذي كان في جوهره سطحياً وقشرياً على غرار

نحو حياة أكثر بهجة وإثارة.

وصلتُ بيروت الساعة الواحدة ظهراً، كان الجو صحوّاً ويميل إلى البرودة.. سائق التاكسي، كالعادة لا بد أن يتطرق إلى السياسة، العراق، فلسطين، أمريكا... الخ، لكن بهدوء المجرب الواعي، معظم اللبنانيين اكتوى بالنار نفسها، أطول حرب تفجّرت في الشرق، كانت فوق أراضهم على ضيق حجمها الجغرافي. ونحن نقطع طريق المطار، الحمراء، أطلعُ إلى المدينة الرياضية التي دمرها الطيران الاسرائيلي إبان الاجتياح وأعيد بناؤها في عهد الحريري. آنذاك كنت في دمشق وعلى ترددات دائم إلى بيروت. خلف المدينة الرياضية على مقربة يقع حي الفاكهاني أحد المعاقل الأساسية للمقاومة الفلسطينية، أو دولة الفاكهاني كما كان يدعى، أتذكر حين رأيت صدفة (هاني) الذي كان زميلاً لي ولخالد درويش في صوفيا وفي صوفيا أيضاً، كان عز الدين المناصرة وجواد الأسدي في الفترة نفسها وتهامة الجندي- في أحد أزقة الفاكهاني، تواعدنا على العشاء في مطعم الشموخ بأحدى عمارات الحي. جاء مع صديقة لبنانية سهرنا وتعمشنا وكل ذهب إلى مكان نومه. صباحاً عرفنا أن المطعم قد فُجّر في الليلة نفسها وتحول إلى رماد.

حياة الخطر والمغامرة جميلة، خاصة حين لا تودي بحياتك وتنجو من احتمالاتها القاتل ليموت آخرون. في صدفَةِ تأجيل الموت جمالاً لا يضاهي، وربما تعطيك فرصة الحلم بحياة أخرى، لكنك تعود إلى نفس النقطة الملتهية، لتبحث عن مغامرة أخرى وبشكل آخر..

أصل إلى فندق (ماي فلاور)، الذي تعودت النزول فيه. يتم الحجز دائماً عبر بول شاولو الذي يسكن قريباً من الفندق، فوق سطح بناية تشرف على البحر من بعيد والتي كانت هدفاً سهلاً لقذائف وطلقات طائشة أيام الحرب، مرة - يخبرني بول- كيف تبعثرت المكتبة، وتطايرت كتبها مذعورة وممزقة. ولا مجال للرجوع إلى المخيلة التي تحدّرت منها، في فضاء الغرفة، وبقي بعضها معلقاً، ينزف كطيطور تدلّي أجنحتها ورؤوسها، حتى تأتي اليد العاشقة

مدن الشرق قاطبة؟ لكن بيروت ظلت معين حياة وأدب ولم تفقد رغبتها العارمة في التميز والاختلاف والبهجة حتى في ذروة الفاجعة، التي ربما كانت تلك الرغبة وذلك الاندفاع في مناح يذهب عكسها تماماً، من الأسباب التي أدت إلى ما آلت إليه الأمور من قفامة.

في الطائرة التقيتُ برجل أعمال خليجي، معرفتي به تعود إلى أيام الدراسة حين كان طالباً فقيراً ومن عائلة متواضعة، فتسلّق مناصب كثيرة وأصبح مليونيراً.. لم يذكر فترة الدراسة بكلمة واحدة، وأخذ يحذّني عن الفضائل والأخلاق المُفتّدة، واحتمالات الانهيار الاقتصادي الذي سنتحول على أثره إلى شعب شحّاتين وفقراء مع تعذر الرجوع إلى مهن الآباء والأجداد..

وهو طبعاً حاول الإصلاح وديّ ناقوس الخطر الداهم، لكن لا فائدة. في الفترة الأخيرة كثرت نبرة الشكوى والانتقاد من قبل الكثير من أصحاب النفوذ والمال بكافة مستوياتهم، فتراهم يتحدثون كأنما عن وضع ميثاقينزيقي وليس واقعاً هم مسؤولون أساسيون فيه!

ذهب رجل الأعمال الماسك بجمر الاستقامة، ووصلت الطائرة فوق أجواء بلاد الشام، ورجعت إلى نفسي ومشاعري مفتشاً فيها عن ما ينبض ويحتدم تجاه الأماكن التي تسوقني إليها دائماً عصا الحنين والوجد، فلم أجد شيئاً ذا بال، وتساءلت، لماذا يعترينا أحياناً ذلك الجمود في العواطف والأحاسيس، وتمنيت أن لا يدوم أو يتفاقم كلما تقدّم بنا العمر.

الطائرة فوق بلاد الشام وتشرف على بيروت، هل ما زالوا هناك، في (اللاتيرنا) ومطعم الرئيس، يشربون بصخبٍ عالر وأحلام كبيرة؟ هل ما زالت فيحاء الناظر تذهب كل صباح إلى مكان عملها في الغوطة، ومن ثمّ تلتقي عند حصّان عزّت وفاتن (قبل مجيئ إيفا) في تلك الواحات المتدفقة الخضرة والمياه؟

أثناء الرحلة لم تهاجمني هواجس الموت ولم تستحوذ عليّ رؤاه التي تلازمني باستمرار مثلما يلازم ظلّ الصياد الطريدة، لكن في المقابل ليس هناك ما يدل على اندفاع

الأرياء،

أذهب نحو البحر، وهذا ما سأفعله بشكل، شبه يومي، نازلاً ناحية شارع (بلس) ومنه أنحدر، نحو كورنيش المنارة. أبداً المشي والتغزّ من الحصّام العسكري، حتى آخره، فندق الفاندوم، ثمة قوارب صيد في بعض جنبات الساحل المليء بالحجارة وكواسر الأمواج، خاصة ناحية محل (سمكة أبوميز) الذي يبدو أنه لم تأخذه «الحدّاء» بعد.

صيادون هواة بصناراتهم يقضون أوقاناً مسلية، الكورنيش يضج بحركة المتنزّعين، وممارسي الرياضة حتى في الأمطار والعواصف. كانت هذه الفترة بداية الفيضان والثلوج حيث ارتفعت في (بشري) بلدة جبران خليل وهدي بركات إلى ٧٠٠ متر فوق الأرض الجبلية مما عرقل خطوط المواصلات وسيهرها.

عليّ أن أتسلق سلال ومنحدرات كي أعود إلى الفندق وأحاول الاتصال ببعض الأصدقاء، أفكر في أعياد الميلاد والأمطار التي تغمر لبنان. سيكون الجميع مشغولاً بالقرامات عائليّة والحركة ليست سريعة في مثل هذا الطقس. أتصل بعبيد وزن اتفق معه أن نلتقي لاحقاً. عبر شارع الحمراء المليء بالحفريات التي تشبه جراحات النفس اللبنانية المحافظة على تماسكها وبريق مظهرها حتى في عزّ الخراب، اشتري صحف الصباح، الصحافة اللبنانية ظلت، بين الصحف العربيّة الأكثر تميزاً في شكلها ومحتواها.

في هذه المنطقة وفي هذا الشارع مرّ ذات يوم غسان كنفاني وربما في مثل هذه الساعة كان مريضاً بالربو وحزيناً رغم زهو الثورة الفلسطينية في تلك المرحلة. أصل (كافيه دوياري) حيث أجد كالعادة جودت فخر الدين وعصام العبدالله ورشيد الضعيف، أجلس معهم حتى وقت الغداء. الجلسة مع الأصدقاء اللبنانيين من المشارب والأطياب المختلفة لا تمل والحديث المتشعب دائماً يمزج الطرافة والمرح بالجدية المعرفية. حتى الأفراد الذين لا ينتمون إلى مجتمع الأدب والثقافة لن تجد عائقاً في الاستماع بالتحديث معهم ومخاطبتهم، من بائع الصحف والشورمة والنجار حتى شوفير التاكسي. شعب على نحو من انفتاح تاريخي ومدنيّة بيّنة.

لتضمّد الجراح وتعيد ترتيبها من جديد.

أستريح قليلاً من رحلة ليست شاقة، وأمضي من شارع (جان دارك) نحو شارع الحمراء، مضى زمن لم أجيء إلى بيروت، ربما أربع سنوات، أنطلق من بعيد إلى واجهات المحال والمقاهي خاصة، أصل إلى مقهى (الويمبي) (كافيه دي باري) (المودكا) التي أغلقت وتحولت إلى محل لجميع الملابس، وهناك مقهى قد استحدثت قريباً (ستاريكس).

بداية وصولي إلى نزلة (الساوولا) أسمع من يناديني، ألتفت، إذا بخالد عبدالله شاعر من أصل فلسطيني على ما يبدو وهو قريب العهد في بيروت أتصل من تلفونه النقال بعناية جابر الهابرة من كلوشار باريس والعائدة للتو إلى البيت العائلي الدافئ. جلسنا في مقهى الويمبي، سألت الجرسون عن بول وكاتيا سرور، قال أن بول لم يعد يأتي، لقد غيّر المقهى، وكاتيا تأتي في الصباح. بعد قليل جاء حسين بن حمزة ونديم جرجورة جلسنا، ثم ذهبت إلى الفندق... ليلة هادئة من غير سهر ولا دمار رأس في الصباح.

* * *

صباحاً أفتح النافذة التي تطل على عمارات أخرى، لكن ثمة فسحة يمكنك من خلالها أن ترى السماء المليئة بالسحب، التي كانت تملط طوال الليل، وهذا في حد ذاته طالع سعد بالنسبة لي، وأن تشم رائحة البحر في العمارة المقابلة المفتوحة التوافق، ثمة فتيات بلباس عاملات المنازل، يسحن وينظفن، ويبدو بوضوح أنهن من الهند وآسيا. صار بين اللبنانيين والخليجيين، وحدة هوية، بالنسبة للشغالات، ستلتحق بهم شعوب عربية أخرى وربما التحقت، هذه خطوة طيبة باتجاه الوحدة الكبرى، تختلف عن ما حلم به انظون سعادة حول وحدة الهلال الفصبي أو جمال عبدالناصر لنبدأ بالخطوات التدريجية بعد أن فشل طموح القفزات الوهمي. أخذ حماماً دافئاً وانزل الدور الأرضي لتناول الشاي والفتار.

* * *

يأتي الى الفندق عباس بيضون وأحمد بزّون، عباس بميله الى الدعاية لا يستطيع أن يخفي قلقه العميق وعضّه على الكلمات والحروف كأنما يريد أن يأكل اللغة كي لا تنف عائقا امام التعبير الحر. نجلس في (الدوق) بالبور الأروسي من فندق (ماي فلاور) ، المكان نصف معتم، على النمط الانجليزي التقليدي، أتذكر حين دخلته ذات مرة أثناء الحرب مع حسن مدّن وآخرين، وقد كان في تلك الفترة من الأماكن الدافئة التي تشكل ملاذاً للأصدقاء يلجأون اليه من الخارج المتفجر بأحقاده وحروبه.

أحمد الزين أخبرني انه كان من رواده اليوميين، أحمد بعينه المفتوحين على مدارات الرعب كأنما خرج للحظة من صلب المجزرة. ثم يأتي بول شاولي، وتأخذ الأحاديث والحكايات اتجاهات متشعبة. نترك المكان لنتعشى في مطعم جديد يعرفه بول، قريباً من مطعم مروّش، ويول يعاملنا دائماً كضيوف، لأننا ما زلنا في محيط نفوذ السكّني، هو الذي لا يملك غرفة نومه في سطح العمارة. لكنه يملك كرم الدوح وانتشائها بالصدافة والعزلة.

اتصل بنضال الأشقر التي ما زالت عائدة من باريس، نتفق أن نلتقي في مسرح (مونو) بالأشرفية مع ليّنا حدشيتي التي تمر لتأخذني من الفندق. كان الجو محتدماً بالمطار والرعود والعواصف، وهو جو بهجة ومرح بالنسبة لي عكس ليّنا. في الطريق الى الأشرفية نفق على شاطئ البحر قريباً من الرملة البيضاء، نتطلع في البحر الذي تضيقه البروق والعواصف، أقترح على ليّنا أن نتصل بأنسي الحاج، فهي كانت تعمل معه في جريدة النهار، ما زال أنسي معباً بالمرارة والألم في الطريقة التي انفصل، أو فصل فيها من هذه المؤسسة التي قضى فيها معظم حياته المهنية. قبل أن نصل الى المسرح نجلس في مقهى بالأشرفية مع شاب درزي، لم يكن كاتباً، يعمل في المجال الهندسي، لكنه على صلة بقراءة الأدب وبالحلقة والتعذيب اول قاسم مشترك بيننا كان ذلك الميل العاطفي والروحي، نحو كمال جنبلاط. قلت لليّنا، علينا أن نخرج من

أسأل جودت عن تليفون محمد علي شمس الدين لأراه وأطمئن على صحته. أعرج على مقهى اليومي، حيث يجلس أكثر من أعرف. وهناك أتناول وجبة الغداء، الطبق اليومي الفاخر اللذيذ.

مساء ألتقي مع اسكندر حبش ورشا عمران القادمة من طرطوس، نذهب الى مطعم شعبي نظيف في (كركاس) مطعم أبوحسن. القريب، مرّت فترة طويلة لم أر اسكندر لقد أقام في أكثر من بلد أوروبي، وينوي الرحيل من جديد. رشا لأول مرة ألتقي بها، قبل أشهر دعّنتني الى مهرجانهم (السديان) في الساحل السوري، لكنني لم أتمكن من تلبية الدعوة، مع أصدقاء آخرين مثل قاسم حداد الذي تعود معرفتي به الى أواسط السبعينيات في مقر طلابي بميدان المساحة بالدقي حين كانت طفول تحمل على الاكتفاء... الآن أصبحت أمّاً، طفول الصغيرة طاهية البطاطا البارعة أصبحت أمّاً وقاسم أصبح جدّاً. لقد كبرنا. كل شيء يذكّرنا بعبور الزمن ونفاد العمر، ولا محطة يرتاح معها هذا القلب الواجف.

اسكندر دائم الاحتفاء (والتبسّط) في مثل هذه الجلسات الحميمية. ووجدنا في المطعم رضوان الأمين أمام كاسه الشفاف المترع. فجأة أتذكر بول شاولي، فأقول لاسكندر، علينا أن نتصل ببول، فحتى الآن لم نره ونحن نقطن منطقة نفوذ. اتصلنا به كان جالساً في مقهى (الجوندول) بالمرزعة، قلت له أن يأتي إلينا في المطعم الذي نجلس فيه، قال: هل بيروت عديمٌ، فيها المطاعم حتى أذهب الى مطعم أبوحسن، إما أن تأتوا أو نلتقي غداً.

قلت لرشا واسكندر، ربما الحنين الى الماضي اليساري الطلاي دفع ببول، الى تغيير مقاهي الحمراء، الى الجنوول البعيد نسبياً، خاصة بالنسبة لشخص مثله لا يفادر مقاهي المنطقة إلا في الضرورات القصوى. حتى أفي مرة، أردت أن نلتقي في مقهى (سيتي كافيه) القريب، فردّ (شويك) أشوف عالم يستعرض سيابيط وساعات).

نكمل عشاءنا وننتقل الى مطعم آخر يجلس فيه لقمان سليم كي نواصل السهرة على الطريقة اللبنانية.

عرفت ذلك من خلال عدة البرنامج سوسن قبيسي التي دعني الى التدخل في الحلقة عبر التلفزيون، أجبته، أن لا دخل لي بمشاكلكم اللبانية، أو اللبنانية السورية، كما يجب أن يصفها البعض. تكفيني مصائب الصحراء. أدونيس مع فهمية شرف الدين جلسا في طاولة أخرى، وقال انه راحل غداً الى باريس.

✧ ✧ ✧

صحف الصباح تحمل عناوين بارزة عن سقوط الطائرة المأجورة التي تحمل لبنانيين من أحد بلدان أفريقيا جاءوا لقضاء الأعياد، في بلادهم وبين أهلهم وذويهم.. بعد يومين تسقط الطائرة المصرية، التي كان معظم ركابها من الفرنسيين في البحر الأحمر.

المقاومة العراقية تسقط هليكوبتر فيها تسعة جنود أمريكيين وتصيب طائرة شحن أخرى، وتقصف قاعدة لوجستية، تجرح ثلاثة وثلاثين جندياً أمريكياً حسب المتحدث الأمريكي.

أذهب الى موعدي مع الدكتور حسين منصور الذي تقع عيادته قريباً من الجامعة الأمريكية التي يدرس فيها، وأنا أهم بفتح مظلة المطر، أرى حسين قادماً ومعه رزمة أوراق الفحوصات الطبية، نجلس مقابل (الريسشن) فجأة يدخل شريل داغر ميللاً بأسطار عيد الميلاد، قال: أن جنان الخليل أخبرتني أنك في البلاد، ألاحظ أن شريل وحسين ينظر كل منهما الى الآخر بتركيز، كأنما يستعيدان شيئاً أخذ النسيان طريقه الى محوه، فجأة يتعانقان، كانا صديقين، وربما في إطار حزني واحد، يوم كانت هناك أحزاب وأيام تمتد نحو المستقبل لقطف زهرته اليبانة.

✧ ✧ ✧

أصبحو مبكرًا، فحين لا تكون هناك سهرة ثقيلة، يمكن الصحبان باكراً وإنجاز ما يمكن إنجاز بهوده قبل انفجار الحركة، وهذا ما اعتدته على سعيد الكتابة. أنظر في دفتر التليفونات، أخذني التحديق في الصفحات كمن يبحث عن رقم ما... ألاحظ هكذا عفو الغامر أن الكثير من العناوين

شرقة العلاقات الأدبية التي أطرنا أنفسنا فيها، فالحياة أكثر رحابة من تلك التصورات والعلاقات ونترك جانباً ذلك الخوف التقليدي، أو التعالي الزائف، على من هم خارج «جنة» الثقافة والأدب المتوهمة. أحياناً الجلسة مع صيادي السمك أكثر متعة من المثقفين، أو من صنفوا تحت هذه الياقطة، نخرج باتجاه مسرح مونو، في الشارع الذي يحمل نفس الاسم الذي يعزف زياد الرحباني في أحد محلاته الأنيقة، والذي كان على خطوط التماس مباشرة، وقد دمرته الحرب بالكامل، أصبح الآن واحداً من أجمل شوارع بيروت، وأكثرها حياة وألقاً، كأنما النزوع الجارف الى تجاوز مآسي الحرب، يشهد هنا واحداً من تجلياته الكثيرة.

في الصالة المليئة بالحضور، نختظر بضال لندخل المسرحية (في هذه اللحظة يدخل حسن داود نتفق ان نلتقي في اليوم الثاني)، التي كانت تستوحي أسطورة (ميدبا). ترصد آثار الخراب النفسي في الشخصوص والحيوات الذي خلّفته الحرب اللبنانية. فهذه الذاكرة المتخنة بجراحها الأليمة لا ينهي تجاوزهها عبر افتعال نسيانها مثلما تفعل الفضائيات ورجال الأعمال، وإنما البحث في الأسباب والشروط التي أدت الى الكارثة، حتى يكون الخلاص حقيقياً وصادقاً، ويكون الفن شاهد الألم والانهايار ينهي جاد الحاج المؤلف هذه الحكاية (الميدبة)، هذا المونولوج الكثيف، الدموي الذي تقوم بأدائه (دارين الجندي) برعي ومقدرة نهاية مختلفة عن الأصل، فامرأة الأسطورة تقتل أبناءها في نهاية الحكاية، جاد ينهيها بشكل آخر.

عند خروجنا من الصالة، ألتقي بجاد الحاج، الذي لم أراه منذ سنين طويلة، هو الآخر عرفني على الفور، بدا لي قوياً ويقظاً، لقد تغلب على المرض المعصل الذي ألم به ويسلوك لا تنفصه الارادة والتصميم على الحياة والكتابة.

نذهب الى مقهى (سيتي كافيه) بشارع السادات، لنتمشى، كان المقهى شبه فارغ، ألتح علي حرب في زاوية بعيدة يكتب. بعد قليل يدخل أدونيس خارجاً من برنامج تلفزيوني (خليك بالبيت) مع زاهي وبهي، تكرر حول ما أثارته محاضرتهم بمسرح المدينة من هجاء قاس لمدينة بيروت،

خاطر يتجول وحيداً في هذا الفضاء الموحش... قلت لصباح
- المشدودة الجسد كقوس على وشك الانطلاق -: الوحدة
والشيخوخة مسألة مرعبة.. قالت (كله مثل بعضه).

* * *

بعد رجوعي من المشي في كورنيش المنارة الذي اعتدته
وحيداً كل صباح، عدا مرتين، مرة مع غادا فؤاد السمان،
(الصغيرة وليست الكبيرة منعاً للالتباس) وأخرى مع
اسماعيل الفقيه، الذي اصطحبني حتى فندق الفانوم
ليعمل مقابلة هناك مع ممثلة سينمائية، اسماعيل قال لي
أن ممارسة مهنة الصحافة في الوسط الأدبي والثقافي
شيء مرهق للأعصاب، وعالم الأزياء والممثلات بكل
تفاهته، يجعلك تعيش طمعاً آخر للحياة.

نصعد الجبل في سيارة جنان، أبوعلي السائق الجنوبي
الذي اشتغل في الماضي سائق شاحنة بين دول الخليج ،
يفهم في السياسة أكثر من السياسيين، وهو في غمرة
احتدامه، يصدم سيارة واقفة أمام منزل أصحابها.. ما
بقي محضوراً في ذاكرتي هو ذلك الاستقبال الرحب
والإنساني الأسر الذي استقبل به صاحب السيارة المسيحي
الحدث، ودعانا للدخول الى منزله ريثما يعيد أبوعلي
تضيق السيارة.

لكن السيارة لم تتضبط، ظلت هكذا منفصلة ومشتعلة مثل
اشتعال أبوعلي على الوضع العربي.
أخذنا تاكسي لنواصل الرحلة إلى، عالية، بحدود،
المطاعم والأماكن العامة خالية من الحركة، تنتظر الليل
لتواصل سهره الأعياد.

وجدنا مطعم الاستراحة، هو الوحيد، مفتوحاً في المنطقة
بأكملها، صور المطربين والمطربات تغطي واجهته، جلسنا
على الجهة التي تطل، في مشهد شاسع يحققن الهضبة
وبيروت. ومن ذلك العلو الزجاج، أردت أن أسترخي وأسرح
النظر إلى آخره، لكن شيئاً من الدوار اعتراني ورغم أن هذا
يساعدني بين الفترة والأخرى، خاصة في الأماكن
المرتفعة، إلا أنني فسرت بالدوار الذي يبعثه مشهد الجمال
حين يكون يمثل هذا البهاء والروعة.

* * *

والأرقام من مناطق مختلفة من العالم قد انتقل أصحابها
الى الدار الأخرى. أخذني الذهول لم ألاحظ ذلك على هذا
النحو، الحياة تأخذنا والموت يتجزم مهامه الضارية هل
يمكن الاتصال بهؤلاء الراحلين؟ هل يمكن الاتصال
بموتى؟ هل يوجد تليفون سري أو أي وسيلة أخرى
لمعرفة أخبار أولئك الذين كانوا بيننا وذهبوا من غير
عودة ولا تلويحة وداع؟

* * *

الخميس،

بعد الفطار، أذهب الى ساحة النجمة، السلويير، شارع
المعارض، المنطقة الجديدة التي اختطفت أضواء الحمراء
وأصبحت مركز المدينة.. قبل أن أجلس في مقهى الساحة
أمام الكنيسة، أخذت أتجول في شوارع وأزقة هذه المنطقة
الجميلة، التي تشبه جزءاً من الهي اللاتيني بباريس،
وأصحاب الحس السباحي العرب، طالما تحدثوا عن
بيروت، كباريس مصغرة، أو باريس الشرق وهذه الباريس
مقبولة لديهم ومُستوعبة في العائلة العربية طالما لا
تتجاوز حدودها السباحية والترفيهية. وحين ذهبت نحو
الأبعد والأعمق، على نحو ما ذهبت إليه باريس الأوروبية
في التاريخ، أو شيء في هذا السياق، فقدوا توازنهم وأبدعوا
الكارثة.

المهم أنني وأنا أتجول في هذه المنطقة لم أشعر بتلك
الغربة الساحقة التي تحدث عنها بعض الأصدقاء، صحيح
أن الحمراء، هي التي «تشبهنا» وكونها جزءاً من الذاكرة
الثقافية اللبنانية والعربية، وحتى هذا الشبه أخذاً طريقه
للزوال أمام اكتساح رأس المال الطفيلي، المتوحش،
والعمادي لكل قيم الثقافة والجمال والمعرفة.

الغربة الساحقة هي علامة العالم «الجديد» الذي يبنين في
لهب هذه المجزرة الكونية (العربية خاصة) الذي لم يشهد
التاريخ لها مثيلاً.

أدخل المقهى، ألتقي صديقة بجوزيف سماحة، أجلس في
طاولة عليها شوقي بزيغ وصباح زوين وآخرين.

حين رجعت في سيارة صباح، كان يوم أحد، والحركة في
شارع الحمراء شبه معدومة، المقاهي فارغة، رأيت نزيه

الجزيرة السورية ولم أتمكن إلا من رؤيته رؤية العابر
بسرعة نحو المطار قبل فوات الإقلاع.

* * *

الجزء الرابع، القاهرة الاثني عشر

أصل المنزل، في القاهرة، بالدقي، جسدي متعب بفعل
الحصى وضربة الزكام. أستريح على السرير ذي الطراز
القديم، كانت الستارة، واقعة على الأرض حتى جاء من
يصلحها. يوماً واحداً وانكسرت من جديد مما اضطرني
إلى النوم في الصالة، كي لا أنام مكشوفاً أمام عيون
الجيران الذين تعدل ملابسه الكثرية من حبال
الغسيل.

قبل الفجر أسمع خارج الباب مباشرة، القطط وهي تتعارك
على الفضلات. حين تفرغ من عراك الأكل، تدخل في عراك
هياجها الخاص.

صحت المرأة إلى جانبي وهي تقول: حلمتك البارحة،
مسافراً من غير أن تترك لي عنواناً ولا حتى اسم البلد.
أدير رَدِّ الراديو على البرنامج الموسيقي، استلقي مغفص
العينين لا أفكر في شيء.

أصغي كما في الأحلام إلى موسيقى فيلم (قصة حب) الذي
شاهدته معها في الزمن البعيد، بسينما قصر النيل. وقرأت
قصة (أريك سيجال) ذات صباح في حديقة الميرلاند.
الموسيقى تجعلني أتكاسل أكثر، وتبدأ في إيقاد تلك
الهواجس وما تبقى من الذكريات: كم هي نائية وضبابية.
ولو كانت هذه الهواجس التي تحرك مياه الأعماق النائمة،
قرب المغيب، لكانت أكثر اضطراباً وتدميراً.
العاصفة على أشدها في الخارج، محملة بالغبار والأشلاء.
إنه شهر (طوبه) الذي يشبه (أمشير) في غباره وليس في
برده بالطبع.

أفتح عيني، أجدما، مستيقظة، تشرب قهوتها، الصباحية،
أسفل السرير. لا تكلمني، فيما ينهي أن تفعل هذا النهار
وأي المشاوير والأماكن نرتاد، بل تواصل سرد أحلامها
المزعورة، التي تعبر عن خوفها المتراكم عبر السنين،
منسكباً من سحب اللاوعي الدامسة، لتجد في الأخير نوعاً

في المقهى المواجه لصخرة الروشة مباشرة، الصخرة التي
يقفز منها العشاق، لمعاقبة جهنم المستحيل على الأرض،
ويتحقق في قعر الهاوية. نجلس متقابلين في الركن
المكشوف أمام سماء هادئة. أنظر إلى نجمة وحيدة في
الأفق ظننتها نجمة المساء أو الزهرة، لكنها، قالت أنها
المرخ الكوكب الأحمر الذي بدأ للعلماء في هتك أسرارهِ
وخوافهِ. كانت تغلب عينها الجميلتين في حقول المغيب،
غارقة في كنزتها القطنية السوداء والصمت وغسق شمس
غاربة.

تقول أشعر بالبرد، وتكاد ترتجف ربما من برد داخلي
متراكم. فالطقس ليس بارداً، الصيف على الأبواب وهذا
نسيمه الرسولي الذي يفترض أن يُلطف وحشة الروح.

قبل يومين كنا نجلس في مطعم عبدالوهاب الانجليزي
بالأشرفية الذي لم نستطع التوصل إلى سر تلقينه
(بالانجليزي) رغم النبهة التي تفصح عن شيء من حياته
التي تنتهي بالشنق. قالت للجرسون، احذفوا كلمة الشنق،
فالزبون لا يستطيع الأكل فوق طاولة عليها رجل مشنوق.
كانت تتحدث عن حياتها في العرب، أنها من جبل ترمي
في الحرب، شب وكبر وسط نبراتها ومأسها. كانت ما
زالت ترتجف من البرد فوق سطح المطعم بجوه القروي
الأثير إليها.

ثم أخذنا الحديث إلى الحب والعاطفة النقية المجردة إلا
من ذاتها، بصرها يتجه نحو نقطة مجهولة. في الأفق
ليس ثمة مربع ولا نجمة يمكن أن تُرى.. فجأة يسقط
بصري على بيت مهجور تتوسطه شجرة وحيدة تنتصب
كذاكرة مثخنة بالغياب والهجر وحلم العودة لمن تمرق
بهم النمل ورحلوا.

* * *

مقللاً بالزكام والحصى، عليّ أن أصحو الموسيقى تصدح
على أشدها. الطيور في وكناياتها تصيح. أحاول إبعاد
صورة طيور ميتشوك، لتكون أليفة وحنونة. علي أن أزيح
صخرة كوابيس البارحة، وأترك علي الله وأنهض من
السرير لأعد حقيبة السفر. أحيي دليلاً فلمن الذي جاء من

الأرياء،

مضى أسبوع على وجودي في القاهرة، التي أتردد عليها باستمرار. لم أر أحداً من الأصدقاء والمعارف. لقد أخذتني من الجميع، هي القادمة من بلاد أخرى. أفكر في الاتصال أو الذهاب إلى وسط البلد. عليّ أن أتصل بجيران أولاً، مها وعرب لطفي. أمر على عرب تحدثت كيما اتفق بتلقائية. مول عرب للتخضير والشرح لا ينزع عنها تلقائيتها في الحديث. وهذا ما لاحظته لدى مني أنيس التي لا تغادر في السكنى، وسط البلد لأنها ما تبقى من روح القاهرة الحقيقية، قاهرة الذكرى والمعين. في مثل هذه القلة من المثقفين، ليس هناك ما يثقل الحديث بالتفاصيل واستعراض الثقافة. هناك اندماج وتداخل اللحظات المختلفة، من الطرافة واللحمة الشخصية، بالمرجعية الثقافية العامة والفصص والدارجة، مما يجعل الحديث حديث متعة ورفقة طيبة، وليس خطابة منتفخة بفقرها المريح.

أثناء وجودي عند عرب، اتصل بمها لطفي، قائلاً إن تلاميذها في لبنان يسلمون عليها، مشيراً إلى قصة، أخبرني إياها حمزة عبود. كانت الست مها مديرة مدرسة في مدينة صيدا، وكان كل من عباس بيضون وبسام حجار وحمزة، يعملون في المدرسة نفسها. كانت البلاد تعيش أجواء الحرب، وفي المساء يسهر الشباب في بيوها الذي لا بد، أن يكون مرتباً أنيقاً وملبئاً باللطائف والمازات... في الصباح حين يتأخرون عن موعد المدرسة المحدد، تغضب المديرة التي تفصل بين العمل ومعطيات الصداقة. يقولون لها ست مها أنت تعرفين أن الشراء مزاجيون... يعلو صوتها أكثر قائلة: إذا كانوا كذلك فهي أكثر مزاجية منهم.

* * *

الأحد،

بعد جولتها الصباحية التي تركتني فيها نائماً، روت لي قصة دخولها محلاً لبيع الملابس. كان المحل يخص بأصصاب للحلى العشوائية الطويلة والمنقبات، بحيث وجدت نفسها وحيدة وغريبة حاسرة الرأس. وكان البائع،

من راحة نفسية بعد التعبير والانفصاح.

قلت: إن الأحلام تريح صاحبها، ففي رحلته الحلمية يعيش حيوات متعددة، حيوات الحاضر والحياة التي عاشها، فربما، تمتد الرحلة إلى آلاف السنين، حين كنا كلاً لسمكة قرش أو ذئب يعبر المياه الضحلة في الغلوات الجرداء... تنضبط هذه الحيوانات وهذه الأرملة، تتكفّف وتتقطر في تلك اللحظات القصيرة من عمر النائم، وكأنما قارأت تنفتح على الأزال السرمديّة.

* * *

مساء أضعت نظارتي الشمسية التي أحبها وقد اشتريتها من أحد المطارات. يبدو، أن الأشياء التي نحيا مثل البشر في رحول دائم، يرحلون فجأة تاركين مرارة الصدمة. ثمة شرط قدرّي صارم يتدفع ضد المشاعر والعواطف الإنسانية، هذا الشرط هو الذي قد منه الغياب والتلاشي. نذهب إلى مطعم قريب بشارع جدّة، لتناول وجبة العشاء. مطعم صغير وحميمي، تقول لي: أن هذا النوع من المطاعم، أفضل من المطاعم الاستعراضية، الصاخبة، التي تكثر في المدن. وخاصة في هذه المدينة التي تكاد أن تكون صحراوية، لولا نيلها المتدفق من عزمات الأبد، يحملها دائماً على النضارة والتجديد.

نجلس متقابلين، في الضوء الشاحب الذي يتحرك في غيبه الجرسونية كالأشباح الأنقية، لكن ليس كذلك الأشباح التي تنجبها مخيلة جاك نيكلسون في فيلم (شايبنج) كي يؤثّر بها فراغ عزلة، فمثل هذه الأشباح موجودة في مدن غير القاهرة وبيروت. ثم تواصل الكلام بعد أن شربت عدة جرعات من كأسها قائلة: لو نستطيع العيش خارج أي بلد عربي فلن نتردد. يمكن العيش في أقصى حالات العزلة والوحدة وسط الأقوام الأخرى التي لا تعبا بالآخرين بمعنى ما، ولا نعيش وسط ظلام حطام أرواحنا وقلوبنا، في هذه المدن المملّعة الأبواب والنوافذ، المدن المستباحة، والتي لا تزيدنا السنين، إلا تكريساً واتساعاً. تكريس الحطام والظلام القاسي في النفوس والأمكنة.

* * *

ولحيته البيضاء الطويلة حتى الركبة. يركب، ربما مع أطفاله، لا أدري، على ذلك الدولاب الضخم الذي يدور بسرعة حدّ الذويان في الفضاء المترامي.

أنتكر، بعد عدة دورات، انقطعت الكهرباء وتوقف الدولاب عن الدوران. وكان من حظ الشيخ ومن حفظنا نحن لنشاهد هذا الحدث السماوي الأرضي— أن يكون في الأعلى من الدولاب، في الذروة تماماً. كان المشهد بقدر ما يشي بمرح الطفولة ويستدعي الضحك والتعليق، يوحي بجلال الغموض الشبهي للشيخ، وهو يستوي على عرش الفضاء باسطاً يوفته على سماء القاهرة.

* * *

السبت،

أذهب مع الحاج فؤاد، إلى إدارة الكهرباء بشارع نوال في العجوزة لتسديد فاتورة متأخرة. الطرقات مليئة بالحوادث والبرك جراء أمطار الباردة، التي تعزل السير إضافة إلى الزحام الهوي.

لكن ثمة ما لا يؤثر كثيراً في زحام الحياة القاهرية. في بلدات أخرى بعض هذا الزحام يكفي لتلف الأعصاب وتدميرها. ربما مشهد الحياة الذي يغري بالمرح والتأمل والانهماك، لطف خبيث لا أعرف تفسيره على نحو واضح.

نمر على صف من محلات الجزائين وقد علقت الذبائح كالعادة بكلاليب من عراقيلها وتدلّت الأضواء والرؤوس. بالأمس كانت ترعى في أريافها الحاملة. لكن إذ كانت عادة الغذاء البشري المتوارثة في هذا المشهد القاسي، فثمة شعوب مطلقاً هكذا من عراقيلها بدافع الوحشية والافتراس ورغبة الإبادة، فضائل العقل الحضاري وغير الحضاري المعاصرة.

أسأل الحاج، من هي نوال التي سُمي الشارع باسمها؟ لم يجيبني بل ذهب في الحديث أن هذه الأرض الخصبة المحاذية للنيل، كانت مملوكة من قبل البرنسية فاطمة اسماعيل وهي تقدر بعشرين ألف فدان. هكذا كانت الأرض المصرية، أقطاعات بين الأمراء والأميرات. ويضع عائلات أخرى مثل سراج الدين واباطة... الخ.

حين تسأله عن شيء ما في المحل يرد عليها ورأسه إلى الجهة الأخرى.

وكنا قبل يوم نقطع المسافة من (الدقي) إلى وسط البلد، مشياً. الجو ملغ بسحب التلوث وما يشبه الدخان، صخب البشر والسيارات وما تبقى من عريات الحنتور يطبق على المدينة بشكل قياسي. عرجنا على دار الأوبرا من جهة التحرير، وجدت مبنى المجلس الأعلى للثقافة أمامي، قلت لأسلم على جابر عصفور. لم أجده تركت له ورقة لدى الاستعلامات، وتليفوني في القاهرة. تبين لاحقاً أنني نسيت أن أكتب الرقم الأخير. سألت عن منتصر القفاش ونجاة علي أيضاً لم يأتها بعد.

مشينا في ردهات الأوبرا، أحسّت بالدهود المفاجئ الذي ينزل دفعة واحدة ململماً شظايا النفس من التشوش وسطورة الجلبة، ويهربها إلى شيء من سوية التأمل والتفكير. قالت: إن دار الأوبرا لابد بُنيت بعوازل الصوت في خرساناتها. وما أن اليابانيين صمّموها وهم الذين تكثر الزلازل في بلادهم، فقد ابتكروا، تكنولوجيا فاعلة ضد هذه الزلازل، بدمج كتل مطاطية في الأعماق الخرسانية الضخمة، فترى العمايز تتمايل لحظة هجوم الزلازل كنخل في خضم عاصفة، لكنها لا تنهار لذلك يهتعد الصخب لحظة دخول دار الأوبرا. رغم الشوارع الكبيرة المحيطة بها.

دخلنا قاعة للفنون التشكيلية، يسيطر على لوحاتها هاجس التجريب والتجديد، وكان في وسطها شبه المعتم شاب بلحية قصيرة، يتلو آيات من القرآن الكريم ويجوّد بها بمقدرة كأنه أحد المقرئين، المعتمدين من إدارة المساجد ودور العبادة.

واصلنا السير عابرين كويري قصر النيل نحو وسط البلد. وكانت وجوه وصور من الماضي أخذت طريقها معنا لبعور الكويري، أخذت نعتقد، تدريجياً من أغلال عثمة الأيام وضبابها، حتى أنجلت كوجوه وصور حقيقية واضحة الملامح والقسّات.

أقوى تلك الوجوه تجلت أمامي هذه اللحظة. وأنا أقترّب من كازينيو النيل، حين كانت هناك مدينة ملاه نرتادها دائماً... ذات يوم رأينا شيخاً عمانياً بلباسه التقليدي

مع الشاعر الصيني الذي قررت السلطات السورية ترحيله من غير سبب واضح. أحمد جان عثمان، سوري وعربي عبر الزواج والزمن واللغة التي يتقنها أكثر من شعراء كثيرين عرب الحسب والنسب.

أجبتها، أنني غير مستعد للتضامن. لقد جئتُ على نفسها براش. وهو يستحق الطرد، فما الذي أتى به وأبقاه كل هذه المدة في ديار العرب في هذه المرحلة. مفكراً نفسه في عهد الرشيد والمأمون!

الثلاثاء،

اذهب الى وسط البلد لمقابلة شاعرة شابة، في مقهى جروي. وجدتها قلقة، ان لم توضح لي المكان جيداً فأنتبه في الطريق. قلت لها يمكنني معرفة أماكن القاهرة وأنا مغمض العينين. واتضح أنني موجود في هذه المدينة، قبل مجيئها الى دنيا البشر. طفتت تتحدث عن الأجيال الشعرية وخصائص جيلها الفني. قلت، يبدو أن كل عام يشهد ولادة جيل جديد.

ويسضيح الباحث في معمة أجيال مطاطية، هلامية الملامح والتكوين. هذا اذا كان الابداع بحاجة الى مثل هذا التجييل والتزمين. ثم انتقلنا الى النضب الثقافي، فكان الموضوع أكثر ثراء وواقعية، حيث أضفت الى خبرتها المصرية، وحدة النضب ورحابته على الصعيد العربي.

مقهى (جروي) الذي أسس أواخر القرن التاسع عشر، بعض من أعرف من المصريين، وروا! الجلوس فيه أبأ عن جد، أجيال كان لها مرتع لقاء وحنين.

أنا لم أعرف المقهى، لم أعرف الجلوس في المقهى إلا حين قدمت الى القاهرة. في ذلك الزمان الذي يبدو هنيئاً تافه، لا تستحق الإشارة في ذاكرة الجبال. ويبدو لي من النأي والبعاد كأنه في كوكب آخر غير الأرض الذي نعيش.

الساعة الثالثة ليلاً، أعود من سورة مع سي محمد بن عيسى وعبدالعزیز الهنائي. في نادي العاصمة، معظم الحديث كان عن (أصيلة) للمدينة الثقافية البحرية التي نأتمها من أماكن

جاءت يوليو وعبدالناصر حاولوا تصحيح بعض فداحة هذا التاريخ، لكن...

ندخل مبنى الدائرة الحديث الذي لا تخطئ العين نظافته وانعدام الزحام فيه. نجلس بعض الوقت، الحاج يعرف من يسهل أمور المعاملات، البيروقراطية. نفسها في البلدان العربية، ذات الثقل السكاني وتلك المتخففة منه.

في هذه الأثناء ثمة شخص يلبس جلباباً أنيقاً يصرخ في الموظفين، ويستدعي مدير الدائرة الذي يصل الى مكتبه، فيسأله ذو الجلباب الأنيق بصوته العالي، أنت المدير؟ فما كان من هذا الأخير إلا أن ينتفض من كرسيه: نعم أنا المدير، ولزام تعرف حاجة أساسية، أنا مدير الخناقات كمان.

الاثنين،

أذهب مع جرجس شكري وشاكر عبدالحميد، الى مسرح قصر العيني، مشياً على الأقدام، حيث تعرض مسرحية للفرد فرج. في طريقنا الطويل، نمر على فندق الميريديان سابقاً، نشاهد نادبة لطفي تنزل من سيارتها باتجاه باب الفندق، وقد شاخت وتثاقلت خطواتها حتى كادت أن تقع لولا مساعدة المارس. أين منها تلك الفاتنة التي يستلها المراهقون بصنارة الخيال الشبية من الأفلام الرومانسية، في لهالي الخلوة والهجاء، حتى الإغماء.

لقد هذما الزمن أكثر من اللازم.

نصل الى المسرح، ألتقي بعبد الغفار مكاي وفاروق عبدالقادر، مكاي، ألتقيه لأول مرة، بعد زمن من تبادل الرسائل والكتب، مرة أرسل لي ديوان (أونجارييتي) مخطوطاً بخط يده وترجمته. بعد قليل تأتي آسية اللوعلو مع رفيق الصبان. آسية تقول لفاروق: أنا الوحيدة من بين العمانيين تربيت في مصر. أجابها فاروق: وسيف الرحبي، تربى فين، في الربع الخالي؟

أسلم رسالة تليفونية من رشا عمران، تقول: هل تتضامن

الخييس

أم عبير، القائمة بأعمال المنزل، شخصية فيها من الغرابة والقوة ما يفري بكتابة الكثير تاريخ من الألم والشقاء والخيانات، أتمر هذا الكائن العجائبي.

يمكن لأم عبير لمن يمتلك القدرة الخارقة على الإصغاء والسماع، أن تستمر في الحديث إلى ما لا نهاية. هدير جارف من الكلام لا يتوقف. لو قدر لها أن تدخل مهنة التمثيل لبرعت في الأدوار الطويلة ذات الممثل الواحد ولا تحتاج إلى مؤلف، أو في الأدوار الملحمية، بشكل لا مثيل له في تاريخ هذا الفن. لكن المصير أخذها إلى مسار آخر.

وهي على معرفة دقيقة تفوق معرفة الأجهزة بأحياء الدقي والمهندسين والعجوزة بتفاصيلها وبشرها ومشاكلها. مادتها الواقعية لا تنضب مقرونة بقدرة التعبير ووسائله.

حين تأتي أحيانا صاعدة سلم الدور الخامس الذي تصعده أكثر من ست مرات في اليوم رغم عمرها واشتغالها في أكثر من منزل ومكان، والتي حصلت من جرائه على ثروة مهمة تتفوق بها على الفئات الوسطى على جاري الترتيب والتصنيف.

حين تقرب من باب الشقة يسبقها صخب الإراة، وقد بدأت في كتابة أو قراءة، أترجأها أن لا تكلمني حتى أدعوا إلى ذلك.

تدخل غاضبة إلى المطبخ، تفتح الراديو، وغالباً على مطربها المفضل محمد عبدالمطلب. وتظل هناك تغني وتتحدو مع أشباحها حتى تنتهي فترة الهدنة. عندها في فرض إرادتها، عرفت أنها تمارسه في كل البيوت مهما كان مقامها المدني والعسكري.. رغم هذا العناد وهذه الإرادة الفولاذية، فهي قريبة وجدانيا وحميمية، تعرف بحسنة الجرب، الفروق بين البشر ومستوياتهم مع غض النظر عن الوجاهة والوضع المادي.. هكذا عقدت صلات علاقة مع الكثير من الأدباء والصحفيين، يوسف القعيد يستمتع بالحديث معها، وحسين عبدالغني حين قلت لها أنه مراسل الجزيرة، قالت ما تهمني الجزيرة ولا غيرها هو رجل طيب وجميل من غير حاجة، وغاليا ما تسألني عن عبدالرحمن الابنودي وفاروق شوشة اللذين

مختلفة وكأنما نعود إلى بيتنا الحميم، بن عيسى يخفف من أعباء السياسة في واحة الثقافة والفن. وحين تقرب من السياسة يشعل الخلاف. هذه الليلة كانت السهام تتطاير شعاعاً بيني وبين صديق الطفولة أبو عمر.

أرى مشهد النيل والقاهرة من ذلك الطلوع الذي يقع فيه النادي. مشهد مدوخ من فوط سلوته الجمالية.. هذا الأبد الجارف في أعماق المكان.

أستلقي على الكنبه التي اشتريتها قريباً. الديكة بدأ صوتها يسلم في البعيد، الديكة الأكثر إحساساً بالزمن ربما من الفلاسفة. في المنطقة القريبة تفرود أصدا ديكه أخرى، في بولاق الدكرود على الأرجح.

الحفنة ترش بالمياه وأحيانا تعوي كأنما ثمة حيوانات تتقاتل داخلها.

أتمدّد على الكنبه التي تتحوّل سريراً وأدخل في سديم النوم الفاره قبل أن تطرق الأقدام السلام والود إلى الموسيقى للتخفيف أو نسيان وقعها النفل.

* * *

في المعادي بنادي اليخوت، ألتقي بماري تيريز عبدالمسيح وصديقتها ماجدة رفاعه، حفيدة رفاعه الطهطاوي. من الجيل الرابع لجذ التنوير المصري والعربي. كان الموعد على غداء. وكان من المفترض أن يكون عبدالممنع رمضان، لكنه اعتذر وفق ظروف طارئة.

تذكرت وأنا قادم مع ماري بسيارتها، حين كنت أركب مع صديق دراسة في سيارته المسرعة على نحو صاعق حتى ارتطمت بعمود كهرباء وسط الشارع. رحت في غيبوبة خفيفة، استيقظت بعدها على أهل الحي المجاور وقد أحاطوا بالسيارة مع بعض أفراد من الشرطة..

كان الجو على النيل رائعاً.. ثمة نخلة وجيدة على الشاطئ. في الضفة الأخرى بسايتن وقصور لأثرياء ومسؤولين.

ماجدة رفاعه التي تصدر مع محمود أمين العالم مجلة (أفكار) تقول، أنها تخيل الجنة هكذا: نخلة ونيل وشمس غارية وهدوء.

* * *

تعرفهما عبر التلفزيون.

مرة قلت لها لو قدر لك يا أم عبير، أن قدت الجيوش العربية عام ٤٨ باتجاه اسرائيل لما كنا نعيش كل هذا الوضع الكارثي الآن.

وحصل أن حاول بعض الصبية، كسر باب الثقة في غيابي.. وما أن عرفت أم عبير، أن هناك خدوشاً في الباب على اثر المحاولة، حتى أزيدت وزحفت على سكان العمارة وخاصة على الحاج صاحب العمارة الذي لا تقع هذه الحوادث في اطار مسؤوليته.. ومن ثم باتجاه عرب لطفي، وصرت في الأيام التالية أعيش أنقاض معركة أم عبير. الأسس ظلت تشتم شخصاً لا أعرفه، ومع اندفاع سيل الشائعات والذفب، تبينت شتيمة، لم أسمعها من قبل لا في مصر، ولا ما يشبهها في الجزائر والشام ولبنان التي تختزن ترسانة الشائعات الثقيلة. (ابن المهتوك) ظلت تكررها في خضم المفردات الجارفة الصعبة.

في هذا الصباح، اسمع وقع خطوها القادم حيث تدخل غاضبة تصرخ: ما تعرفش، الشيخ ياسين قتلوه، ففتقوه، هو وولاده. لعنة الله على اليهود واللي جابههم.

أذهب الى مقهى في وسط البلد، مقهى ريش أو ما تبقى منه شكلاً وليس روحه المشعة في الماضي. ألتقي ببهاء الطود وآخرين، وكنت قبل يومين سألته عن العراقي علي القاسمي الذي وصلني خبر اغتياله في أسبانيا.

وكانت سكرتيرة مجلة (نزوى) قد سألت عن عنوانه البريدي إثر نشر مادة له في المجلة، فجاءها الرد من زوجته أو أرملته في هذه الحال، انه اغتيل. وقد انتقلت مع أولادها الى الاسكندرية، فأى شيء يتعلق بالمرحوم يمكن إرساله إلى عنوانها الجديد.

أدخل المقهى أفاجأ ببهاء يجلس مع القاتل العراقي العصي على الموت. العراقي والفلسطيني عصيان على الموت والانتقراض منذ يابل وحتى ما بعد أمريكا. ولأنني أدمنت معايشة الموتى ومعايشتهم في أحلام النوم واليقظة وعبر قراءة الأدب الملخي الفواصل

والحدود بين مختلف الحيوانات والأماكن، فقد أخذنا في الضحك والتهرج. وأخذ القاسمي بزمام الحديث من غير فاصلة اعتراض تبهضه مشقة التوقف والاستراحة. وكأنما بهذا السيل العرم من الكلام أراد إثبات وجوده الذي لا يمحض، ودرإشاعة الاغتيال.

أقرأ للحلاج،

وأني الأرض تظلم منك حتى

تعالوا يطلبونك في السماء

تراهم ينظرون إليك جهراً

وهم لا يبصرون من العما

الأحد،

أنهب مع نبيل سليمان، الى مدينة ٦ أكتوبر لنحتفل بعيد ميلاد جابر عصفور الستيني، وهو المنزل الذي شيدته الدكتور حديثاً، بذوق عالٍ ونحن نتجول في ردهاته وزواياه الكثيرة، تستقبل الكتب بحضورها المهيم، على كل تلك المنحنيات والزوايا. وثمة حديقة خلفية مليئة بأشجار مختلفة. ونغلة وحيدة تهتز قليلاً تحت ضوء القمر الذي بدأ يتنسم أنفاس ربيع قادم.

أحدق في فضاء المدينة الشاسع غير المكتظ بالعمائر والأبراج والضجيج.. انها واحدة من رثات المدينة المحققة بالزحام والغبار.

أفكر أن ٦ أكتوبر تقع في عراء الصحراء، لكنها الصحراء الأقل وحشة وقسوة. ولقريها من المدينة الأم تحس بذلك الامتداد الصهم.

لفيف من الأصدقاء من أهل الفن والأدب أشعلوا ليل المدينة الهادئ، بالغناء والكلام والنكات. وكان مضيفنا منغمرأ بحيوية في الجو بكل أمواجه المنفلتة من القيود الوظيفية والاجتماعية، غير عابئ بالمحطة الستينية في خط هذا القطار الساحق الناهب الى اللاشيء.

ريما كان ينظر صوب المستقبل كخلاص مؤقت من احتدام اللحظة وهوامها.

أحدًا، كانت متدمجة كلياً في عالم الكتاب تحت طلعة قمر يتبدى بانها هذه الليلة.

هل عليّ أن أضمن حول الكتاب الذي تقرأه، قصة خفيفة لا جاشا كريسقي... أم رواية (الكزن) لاستيفنسون الذي أعجب بنثره بورخيس؟ قصة لاماركين، سيرته الأخيرة ربما، أم هي فرنسية مأخوذة بجورج سيمنون ومفتشة ميجرية؟

الأقرب أنها رواية مترجمة لنجيب محفوظ، لتكون دليل معرفة لأوضاع المجتمعات العربية كما تعتقد القارئة البحرية المغمورة بالضوء الشبقي للقمم وصورة العشي الغائب.

مسترخية على الشاطئ
تعبرها النوارس والأحلام.

لقد جفّ الهواء من حولنا، ألسنا في رفاق الجردان؟ هذه العبارة المركبة من إليوت وشاعر آخر، تحضرني هكذا... فإذا قادك سوء طالع هذا الصباح أو غيره وهذا ما يحصل كثيراً، خاصة في البلدان الريفية، إلى الوقوع في الفخ إلى مقابلة شخص جبلته الدناءة والسُميّة والوشايات.

(أحب أحكم أن يأكل لحم أخيه ميتاً فكرهتموه).

هذا الشخص لا يجد ذاته وراحته إلا في هذا المناخ كما وجدت تلك المرأة راحتها في أعماق كتاب أمام البحر. إذا قذف بك سوء الطالع إلى ذلك الشخص المسبوق بفتانته، فلا شك ستقضي نهاراً سيئاً وليلاً مليئاً بالكوابيس. مثل هذا الشخص يمكنه أن يلوّث هواء قارة بأكملها، أن يجفّف ينابيع الأرض، أو يسممها بطاعون وضاعته.

شخص واحد بحشد أقنعتة وثقل خطاه. شخص واحد يستحيل إلى شغوص وقبائل وجمولات تسعى إلى إطفاء ما تبقى من ألق روحي وأخلاقي على هذه الأرض الهirme. إن هذا الشخص - السلالة، رسالته إفساد كل شيء جمالي وإنساني حيث لا يمكنه العيش إلا بين الفتانة التي تقوده كعصى الأعمى، والجيف والمتسلقين كما تتسلق العظايا الجدران الملساء بحنكة واتقان «فر من الناس فرارك من

ربما علينا أن نحشد ما نستطيع من وسائل المواجهة للاستبداد الزمني على مشاعرنا وأجسادنا، وننعم بقسط من سلام الروح، حتى ولو كانت له الضربة القاضية في النهاية. لكن قبل تلك الضربة والضربات التي تمهد لها، ثمة واجبات نخيل خضراء وحدائق خلّفة نمرح فيها، وتحمل صباحننا رائحة عشبها الندي.

آخر الليل، أصبح. لا أعرف كم الساعة الآن؟ لا اعتقد أن المؤذن قد أذن، أو أن الديكة قد صدحت بصوتها الذي يحمل دائماً صخب القرى البعيدة التي يحتلها عواء الذئب.

ضوء خفيف، يلوح من درفة الباب مع موسيقى توقد حنين مدن وذكريات. غائبة عن السرير تفصلنا المسافات والصنوع.

أستحضر طيف أي امرأة تركت نظرتها في أعماقي ذات يوم مطر، علّه يساعدي على استئناف النوم بعد سماع ديكة الفجر وشدو ريف الهمام.

أتلقى بعرب، بعد الظهور، تخبرني بأنها كانت في جنازة صديقة لها. ممثلة مسرحية تدعى فانيا الكسندريان، كانت تسكن سابقاً في الشقة المقابلة لشفقتها مباشرة، أي بجوارنا، ثم انتقلت إلى مصر الجديدة لتلقى مصرعها مع والدها العجوز وامرأة أخرى، طعناً بالسكين في قلب العمارة التي تسكنها، على يد مهووس ديني.

فنانة من اصل أرمني تموت قتلاً في الأربعين من عمرها. كم من الوقت يلزمني لتجاوز طيف المرأة الجميلة المدفونة في روض الصبا والأحلام؟

الجزء الخامس،

الثلاثاء،

امرأة تقرأ كتاباً على الشاطئ لا أعرف إن كانت تنتظر

السبع، هل كان ذلك المتصوف يقصد هذا الطراز من البشر، الذي لا يرقى بداهة الى مستوى السبع والحيوان. ويمكنك حين يدفع لك، الشؤم الى مصادفته ان تفكر في قدرة الانسان أن يسمو بمكانته الى صورة إله، أو أن ينحط الى ذك المسوخ والسقط.

في أول صباحاتنا نستعيز بالله وندعوه أن يجنبنا، في ساعات الصباح الأولى على الأقل، مقابلة مثل هذا الشخص المتناسل في كل مكان.

* * *

يحدث، قبل أن أشرع في بدء ممارسة الحياة اليومية، أن أطلق صرخات مفزعة، الواحدة تلو الأخرى. لربما لأطرد الخوف المفزاع والقلق الذي يكاد يثقلني عن عمل أي شيء.

سميرة حين سمعت هذا الصراخ لأول مرة، قالت انه يشبه صراخ الهنود الحمر.

ومرة حين كنت في إحدى المدن، وأنا أقوم بممارسة هذه الهواية الأخيرة، سمعت خبطاً على الباب، يسألون ان كان حصل حدث ما أدى الى هذا الصراخ الدوي المذقوف مع كلمات غير ذات معنى.

وتزداد هذه العادة ضراوة، حين أكون صاحباً من نوم على جانب من الهدوء من غير كوابيس تنجز صراخها الخاص الذي يشبه عواء ذئب تنحدر نحو السفح. او خوار ثور جرت بلطة الجزار عنقه وتركته يتخبط وسط دماثة القانية.

أستعيد فيلم (بوبي ديرفيلد). لا اعرف لماذا ذاكرة السبعينيات السينمائية تلح في الحضور أكثر من غيرها؟ بطة الفيلم (مارتا كلر) التي اختفت من عالم السينما في حدود ما أعلم، مسكونة بمس شاعري وتأملي في رؤيتها للأشياء والكون، حين تحس بحصار الجهات والحيرة وغياب الأجوبة. تطلق صرخات مدوية. ربما لعلاج نفسي في محاولة الخروج من علق اللحظة المستبدة.

* * *

أبو مسلم البهلاني الذي أنجز حوله محمد المحروقي كتاباً

جيداً، هو أكبر شاعر في تاريخ عُمان. أعطى موضوعه الحنين جَلَّ إبداعه، فكانت بؤرة شاعريته ومحرق أعماقه الثرة.

حنين مكثف ومتعدد الوجوه والمشارب، حنين المسافة الجبهة التي تفصل اقامته في الشرق الإفريقي عن مراحبه الولاية في عُمان.

حنينه الصوفي الى المطلق المتعالي، حنينه المحتدم الى أزمنة ووقائع في التاريخ، يرى فيها المثال الأنقى لإمكانية قيام نوع من عدالة بشرية على الأرض. نُحرت قبل بدايتها الفعلية وظلت حاملة حلمها الشاق من زمان ومكان الى آخر. رغم الجراح العميقة التي بدأها ذور القرى في (النهروان).

غالباً ما تتماهى أمواج الحنين وتقلطم، في السياق الشعري الواحد الذي يتغذى من رحيق الشجرة نفسها، حيث يتداخل على نحو خلاق الذاتى بالموضوعي، القاريخي بالحاضر.

القصيد النهرواني ذات النفس الملحمي العالي أسطع مثال في هذا المنحى.

(سميري وهل للمستهم سمر)

تنام ويرق الأبرقين سهير

تمزق أحشاء الريب نصاله

وقلبي بهاتيك النصال فطير)

هذه القصيدة التي يمكن اعتبارها من عيون الشعر العربي، كنا نقرأها ونحن أطفال في المساجد والمجالس الحاملة بين بساتين النخيل والأشجار، وبثلك النفحة السمائية الخاصة التي يتصنر موكبها النغمي، الشاعر علي بن منصور الشامسي رحمه الله.

وقرأتها قبل سنين قليلة على الباهي محمد الذي كان يتحنن آخر الليل، إما بقراءة من سور قرآنية عطرة، وإما ببعض من معلقات الشعر، عبر طرق تجويدية وتلحينية خاصة بالزوايا المغربية.

* * *

أجلس على طاولة المكتب، أفتش في فوضى الأوراق والكتب أمامي. ارتشف الشاي، عله يساعدني على تنشيط

وجوده فقط، معنى وجود القوة الهمجية الغاشمة كتجسيد مطلق في التاريخ.

الأربعاء

أحمد محمد الرحبي يتصل من موسكو، يقول ان درجة الحرارة ما زالت ٥ تحت الصفر. وديستوفسكي، يرتجف في بيت الأموات.

أقول له، سبحانه مقسم الأرزاق في الخلق والطبيعة، ومتى ستعود الى البلاد؟ يقول حين يبدأ الصيف بشكل فعلي، وأكون قد بدأت اجازتي الصيفية ورحلت. الأفضل أن نلتقي في نص يكتبه كاتب ما من أقاصي العالم.

تمر فتاة أجنبية وقد رزّت في سرتها دبوساً يلمع في ضوء الشمس. وأخرى حلقة في الشفة المتدلي بفعل الموضة السائدة والحقن والشفط وليس بسبب طفحان الحسّ الشهوي.

وثمة عجوز على أرجوحتها، تحت أشجار جوز الهند (النارجيل) هائلة في نومها الوديع. لقد أفرغت حمولة الحياة وما هي تستريح.

يترك النادل العماني عصير البرتقال بجانبها من غير أن يوقظها، ويذهب لتلبية طلب آخر.

أستلم كتاب (آخر القرامطة) لأحمد الصبياد.. حوارية سياسية تتوغل السرد، في عالم الأموات، يفصح مهما الأساسي ومتخنها عن ما مالت إليه الأمور من مجازر وانحدارات في بلده والبلاد قاطبة.

الصبياد الذي عرفته خير صديق وقت الضنك والأزمات.. هناك أشخاص لا تفلح المناصب والفرجات مهما شطّفت في تغيير طبائعهم الصادقة، يظلّو كالأئمة، مشعين في ليل العلاقات الانسانية الأفلة.

صقور تحلق ناعسة

على مستوى منخفض، تظلّ

همة العمل المثبطة هذا اليوم. إشارات غامضة تأتيني عبر لمعان الحمى، من الجبال المحيطة، ربما بلا جدوى أي محاولة أو تذمّر. ويعيشني.. الفعل البشري.. أخرج من المكتب وأتجه الى مكان إقامتي، وأنا أنزل من السيارة سارحاً في حسابات مالية حول تكاليف رحلة الصيف. أنا الأشدّ كسلاً تجاه الحسابات والطبيب إلا حين تحل الواقعة- أشاهد اثنين يتحركان بريبة أمام مدخل العمارة. الكلاب المجاورة لا تنبح كأنما أصيبت بالخرس. القطط ناعسة تحت ظلال الأشجار في الظهيرة..

فكرت بوجود هذين الشخصين ذي الخلفية الإجرامية وتذكرت فيلم (القتل).

دفعت هذه الهواجس جانباً ودخلت الشقة لأفاجأ أنني نسيت عنياً من عيون البوتوجاز، مفتوحة، ورائحة الغاز تملأ البيت المغلق النوافذ، والمكان.

في مقهى البستان البحري، تأتي امرأة بالغة الحسن، تجلس على كرسي في الكونتر، تفكر في طلب مشروب، إذ ليس الوقت، وقت وجبات، أسترّق النظر إليها، مقلّباً بصري المستلب بينها وبين البحر.

ثم أفنت كتاباً لأقرأ على طريقة المخبرين التقليدية حين يمسكون بجريدة وهم يرصدون شخصاً ما.

رغم وجود رأسي أعلى فضاء الكتاب المفتوح، كانت عيني تخترق الحجب وتنفذ الى أقاليمها الأنثوية البعيدة.

الولائم الدموية مفتوحة على مصراعها في العراق وفلسطين. فإذا كان الفن والدين والفلسفة، هي روح المطلق في التاريخ كما عند هيجل: فإن غزارة عنف الضحية اللامحسب مع جلادها، الذي استحوذ على التاريخ، وعلى هذه الأرض المرأة حسب عنوان لباس المرمعي، هي الأقرب إلى هذا التجسد في التاريخ. هذه الروح التي تطالب بحقها في الوجود والحياة، تستصفي خلاصة الأتقانم الثلاثة لفيلسوف العصور الحديثة، بعد أن سحق التتار الجديد كل معنى وكل دلالة وإشارة، إلا معنى

كان في الأربعينيات يتكلم كثيراً ويكتب عن الموت. وبعدما بلغها وأشرف على ما بعدها صار الموت أبعد من الهاجس العابر والكلام. صار يتنفسه، يستيقظ على فحيحه المروّع في جسده وحركاته ومجمل تفاصيل حياته. لم يعد كلاماً تجريدياً مشوياً بالنزوع الرومانسي للجمال والمطلق البعيد؛ وإنما جسد يتخلل وزمناً وحركة لا راد لقضائه المبرم ومحوه الغريب.

أنزل السلم باتجاه السيارة. الطقس ما زال جميلاً. لم تنفتح أبواب جهنم بعد، أو الفرن الجيري كما وصفه (رامبو) منذ قرنين لم يزد خلالها إلا شراسة وجحيمية، مع تقلص الحضور الخصيب للطبيعة، واتساع رقعة المحل والجفاف.

ألاحظ القطط التي كانت ترتطم ببعضها وتتعمّر على السلال والممرات من فرط الهزال، على شيء من السمّة وحسن الحال.

يبدو أن السكان الجدد أكرم من سابقيهم، أخذوا في إطعامها والاعتناء بها ولو إلى حين!!

تلقين البشر أول درس حول إنسانيتهم الفظة. تيه ونواح وقيد. وتشاؤم طاعنين في الديار بحثاً عن الكلأ والماء.

تلك هي سيرة الغراب على هذه الأرض الجدياء.

كازنوفيا، فلليني، بعد مغامراته ومعاركه الغرامية ومضاجعاته التي لا تحصى في جميع الأراضي والقارات، لا يجد في مطاف النهاية، ما يهدئ روعه ويمنح روحه الطمأنينة والسلام، لا يجد إلا دمية، يستسلم كطفل بين أحضانها الدافئة.

الجمعة:

في العدد الجديد من مجلة (تزوي) أتأمل صورة لرجل عمّاني قادم من الماضي بلباسه التقليدي. الصورة رسمت ببراعة مدهشة.

والرجل رغم مظهره العادي حين تحدّق فيه يتبدّى كفارس جاد به خيال الفنان وبغير القفار والصحارى، ليمدّ يد المصافحة للقارئ قبل أن يلج إلى عالم التعقيد المعرفي. يمكن تلك الصورة التي لا تنقصها الرجولة والكبرياء وذلك الجمال الوحشي للكاكن البري، أن يخلع عليها الناظر قناع الشخصية التي تتداعى من ذاكرته البعيدة.

لأول وهلة وأنا أمعن النظر في ضفاف نظرتها الغامضة، وقوامها الصلّب، تداعت في ذهني صورة (سالم بن سهيل الرجبى) ذلك القاتل المتوحد، والمحترف الذي يعيش في الأعالي والذرى والكهوف. والذي امتلأت مغيلتي بحكاياه، من الطفولة، حين ينحدر من الذرى على إيقاع خطى الذئب الحزيرة، من عيون العرس، إذ يستبد به الحنين إلى حياة البشر المألوفة. يختار مجلساً من مجالس القروة ليقضي فيها قيلولته ويأخذ نفساً من لهب الهاجرة.

يحدث أحياناً أن يفاجئته صوت يقصّ مضجعه فيستيقظ كصرخة تفجّرت من الأبعاد السحيقة للألم والخوف والمتاهة، ونصل الفنجري في يده حتى يلامس السقف ويبرعته هارباً نحو موطنه الأبدي.

يمكن بهذا المنحى أن نستدعي صورة (لي مارفن) في فيلم (القتلة) أو صورة مارلون براندو في فيلم (البحث عن قاتل) الاثنان يومان بدور القاتل المحترف وهما من الغرب الأمريكي البعيد وهذا من أقاصي جبال عمان؛ الثلاثة يمتلكون صفات مشتركة كالعزلة والتوحش والحساسية المفرطة تجاه البشر والطبيعة. إنها وحدة القتل البشرية مهما شطّت المسافة والاختلاف.

السبت:

أتسلّح على أديم الموج الذي يبدو هذا المساء كموج بحيرة هادئة.

أحدّق في السماء، أمعن النظر، فأرى شجرة المنتهى مثقلة

هذا الصباح كانت تلك الاشراق رسالة العذبة.

أمشي على الشاطئ الصغير المحاصر بين جبلين. مكان مثالي للتأمل والأحلام. ثمة امرأة تسبح وحيدة قريباً من شباك الصيادين ذات العلائم البيضاء.

أحجار سوداء وفاتحة تشبه تلك الموجودة في مسيل الأودية (عمّان قبل ثلاثة ملايين سنة انقذت كقطعة من اليابسة وفق الدكتورة جوبا بجامعة السلطان قابوس).

يبدو أن الموج قذف تلك الأحجار الصغيرة، ليلة العاصفة من الأعماق، هناك حيث ترعى أسماك القرش محاطة بدروع من الأسماك الصغيرة، في تعايش وهدوء.

أجلس على مرتفع ججري رمادي مليئ بالقوقع وبيوض ما قبل التاريخ، ورجلاي في مهبّ الموج.

اتصل بمحمد المزيوي، أجدّه في لحظة انتشاء قصوى، ظننت أنها بسبب وفرة الغلال الدموية في العالم. لكنه قال بالإضافة الى ذلك، كون السلطات الفرنسية أعطته، الأوراق القانونية الكاملة للإقامة ويدعم من أحمد الصياد، بعد ما يربو على الخمسة عشر عاماً من إقامة غير شرعية.

أنا شاركته هذا القلق والارياك فترة لا تزيد عن ستة أشهر من الحياة في باريس من غير إقامة، إبان اضطراب الوضع الأمني هناك بسبب التفجيرات العشوائية، التي اتهم فيها اللبناني جورج عبدالله.

لكن المزيوي كان تعليياً وربط الجأش على خطى جدّه البربري الأكثر جهاداً وعروية، عبدالكريم الخطابي، لم يقع المزيوي مرة في شباك البوليس المتصيد لأصحاب السحنات المهاجرة على أبواب المترو وفي الطرقات.

أصبح في الساعة الرابعة والنصف. عطش وشعور بالخسارة، خسارة كل شيء بالمعنى الجذري المدوخ. وذلك النوع من الكتابة التي تنغلق أمامها الآفاق والنوافذ حتى كأن السماء تريض بأنفالتها على رأسك.

بالنيزاك والزمرد والعصافير. وفي الضفة الأخرى من الشجرة الاسطورية المباركة، ينبثق بهاء مياه نوراني، تسبح فيه مخلوقات الأثير التي هي ليست بالذكر ولا بالأنثى كأنما قدمت للتو من جنة الخلد المغفمة بأنهار الخمر والعسل واللبن الصافي والهنابيع.

أسبح في البحر المضطرب قليلاً. كانت بضعة غيوم قادمة من منخفض جوي باتجاه الهند بما يشبه نذير عاصفة أرى مجموعة أسماك من أحجام مختلفة نافقة على سطح المياه.

تذكرت حين كنت برام الله، والانتفاضة أخذة بالنتصاعد، حين جاء زهير أبو شايب، بخر الانتحار الجماعي لأسماك القرش على شواطئ البحر العربي.

كانت البلاد في حالة حرب، وكان الشاعر مأخوذاً بهذا الطقس الغرائبي للموت.

الشمس تغرق في بحر اللجين الغافي. الفراشات والجنادب الحبيبة تطير على مقربة من قطع الزراف والوعول ذات القرون الكبيرة. القمم الجرداء تحلم بمستقبل خضرة وريبع.

أستلم رسالة عن طريق الفاكس من غادة السمان بباريس، بخطها الذي تحرص فيه على الوضوح أكثر من الصنعة والتعنيق.

الست غادة تطلب مني إرسال عنوان فندق البومة في أمستردام، بصفتها عاشقة اليوم. وتضيف، أنها تحب اسم (الناعمي يحيى) لعلاقته الوجودية واللغوية بأبحاثها، وقد أسمته بنقيضه الظاهري (المغردي) وكأنما صوت سلفها المعري يتلّسّسها من غير قصد ربما

«وشبيه صوت النعني إذا

قيس بصوت البشير في كل ناد»

أكتب إليها فيما أكتب، أننا في حُصَم الممنة، تأتينا إشراق مفاجئة من مكان ما لتزيح عنا بنورها الحميمي جانباً من هذا الظلام الجاثم على الروح.

اتصل بداليا، تليفونها هي الأخرى مغلق.

أفكر في الخروج والتنزه قليلاً لكن الطقس لا يساعد. افتتح التلفزيون، مسلسل لمحمود مرسى الذي انسحب أخيراً من ساحة الفن إلى الأبد.

أنحسر على الكنية، مستسلماً لقدر الليل العاتي، دافعاً بشكل مضاعف ثمن سهرة البارحة.

أقرا،

ما من صباح إلا والشيطان يقول لي: ما تأكل وما تلبس وأين تسكن؟ فأقول أكل الموت، ألبس الكفن، وأسكن القبر. (أبو نعيم الصوفي)

وروى أحدهم عن أبي يزيد البسطامي، أنه صلى معه صلاة الظهر، فلما أراد أن يرفع يده يكبر لم يقدر إجلالاً لاسم الله، وارتعدت فرائضه حتى كنت أسمع تقطع عظامه فهالني ذلك.

على الشاطئ، أنظر إلى امرأة جميلة بمعية رجل يبدو أنه قبيح المنظر والمخبر. أحاول فصلهما نهائياً وقذف المرأة عارية في صَقْع بعيد... وحيدة وعارية إلا من خيالاتي التي تلتهمها مثلما يلتهم النسر الفريسة.

أذهب إلى الجامعة لحضور ندوة تنظمها مجموعة الترجمة، التي سيكون ضيفها سعد البازعي، الذي التقيته منذ أيام في (مؤتمر الإصلاح العربي) في الاسكندرية، ما دفعني مع أصدقاء، إلى السؤال المأساوي الضاحك، حول امكانية اصلاح ما تراكم عليه فساد الدهر وأثقله انسداد الأفق والمعاصر الذي أضحي ينفجر تعصباً وغناً وانتحاراً من كل جهة وصوب.

أمد يدي إلى مترجمة شابة لكنها لا تعاملني بالمثل كما جرت العادة في سياق المودة البشرية والنفاق. فلا تمد يدها لمصافحتي، ربما ليس تعصباً وإنما عدم تعود وارتباك في مثل هذا الجو الجماعي.

وجهها الصبوح جعلني أوجد لها المبررات، رغم شيوع هذا

السلوك الذي أخذ يزداد كثافة وانتشاراً في أوساط العرب والمسلمين حتى أطبق على الجموع من فرط نفاذ الحيلة. قبل فترة مررت على جابر عصفور بجامعة القاهرة في القاعة التي كان يحاضر فيها طه حسين، وقد سَكَّت صورة ظلية، على أحد مدخلها للعميد.. لم أذهب إلى الجامعة منذ زمن، اكتنفتي برويتها من الخارج، فرأيت المشهد على حقيقته؛ حشوداً من المنقبات والمحجبات اللواتي لا يمددن يداً للمصافحة. في السبعينيات كان المشهد على عكس ذلك تماماً.

علي أن أمر على سعد البازعي لمصاحبتة، إلى السوق القديم في مطرح، قلت له، سأكون معك في التاسعة، لو نمت واستطعت الصحيان باكراً.

لكن السوق بقضه وقضيضه، بمخلوقاتهِ البشرية والحيوانية، بكلابه وقططه، تعبر مواكبها في نومي المتوتر، مما جعلني أعيش باحة تلك الأوقات الغارية. الظلال والأزقة شبه المعتمة (سوق الظلام) أشباح البحارة والحمالين يلهثون بأنفثالهم طوال اليوم. وشهيق بنات أوى في جروف الجبال المحيطة كما يحيط السوار بالمعصم، وتلك الأبراج التي تراقب السفن العابرة والفرار.

ذات مرة أمام بيتنا في حارة (اللؤلؤة)، احتشدت فيالق من القطط والكلاب الشريدة الجرياء، التي لا تشبه كلاب جيراني الانجليز، محدثة جواً من الذعر والغرابية، فما كان مني، إلا أن سحبت بندقيّة (السكرتون). أطلقت أكثر من طلقة في الهواء المحقق، فتفرقت الكلاب. أما القطط فظلت غير أبهة بالأمر. ثم صويت الرصاص باتجاه صفوفها حيث كانت تختمخم بقايا عظام الأسماك والفضلات، فكانت تسقط فرادى وجماعات متخبطة في الدماء والحيرة أمام سطوة الرصاص والموت. مما جعلني أحسّ بمجد الانتصار في هذه المعركة الفاصلة.

بعد المكتب أو اصيل السير باتجاه الشاطئ. لا أحتاج إلى قيلولة ولا استراحة، هناك على الرمل والمياه المالحة

سأسيرجـ. المياه القادمة من بحار الهند والصين وافريقيا، التي يحلم القراصنة، باجتياز لججها الهائجة، والوصول الى مواطن الذهب والعبيد.

في غابر الأزمان أقام العمانيون للقدماء ورش نجارة عملاقة في (كيرلا) التي ينتمي إليها مصطفى السائق ووكيل الأعمال الوهمية؛ لصناعة السفن التي يتشكل منها الأسطول العُماني التجاري والحربي، البالغ النفوذ في البحر والبر من سواحل فارس، حتى مجاهل افريقيا، ثم دلفوا للنسيان، عدا بعض كتابات متفرقة كتبها في الغالب رحالة ومستشرقون أجانب، كون الكتابة التاريخية العُمانية من الضلالة بحيث لا تتناسب مع حجم الأحداث الكبيرة العاصفة، وربما الاحتراب الداخلي قضى على الكثير من الكتب والمعارف على ضوء نموذج الملك (خردلة) الذي أحرق في سمائل كتب ومؤلفات العلامة (ابن النضر).

في طريقنا نحو البحر، بدل أن أنهب عن طريق الوادي الكبير، أخذت طريق (مطرح) ومسقط القديمة. الهواء منعش. غيوم متفرقة تناوش الشمس كاسرة حدتها الأخذة في التصاعد.

في رأسي طنين مجزرة القطط، وعواء الكلاب الشريرة في ذلك اليوم القاتظ البعيد، في حارة (اللؤلؤة) الواقعة في الخريطة المطرحة، على مقربة من حارة (سيح الرحبيين) (وكوه بون) التي تعني وفق اللغة البلوشية (تحت الجبل) وقد كان عزيز مدن الذي ينتمي الى عائلة من أعيان قبائل البلوش القاطنين هناك، وكذلك عبدالله الوهبي، يسميان تلك الحارة، على سبيل الدعابة، على اسم العاصمة الدنماركية (كوبن هاجن). بالإضافة الى خيال مجزرة القطط والكلاب، تطاردني أيضا من مرابع تلك الطفولة، مفصلة الموتى في مسجد اللؤلؤة، حيث يسجي الميت لصق حوض اللوضوء والفسيل، لنضج الماء على الجسد الساكن شبه المبتسم ووضع الكفن، قبل رحلته الأخيرة الى المقبرة في فناء البلدة.

هذه الصورة أكثر من غيرها تصيبني بالدوار والارتجاف.

الساعة الواحدة بعد منتصف الليل. كآبة مرعبة. أفتح التلفزيون، أشاهد فيلماً قديماً ل(لي مارفن) وشارلز

برونسون)، حتى هذه الأفلام الحركية المسلية لم تعد تعرض الا نادراً. فرقة من الشرطة الكندية تطارد قاتلاً فريداً من نوعه. مسرح المطاردة أصقاع ثلجية صعبة ومنيعه. يأتي طيار يعرض على قائد فرقة المطاردة، القيام بالمهمة بعد أن فشل على الأرض. وأن المستقبل للطيران وليس لشيء آخر. لقد تغير مسار التاريخ.

قائد الفرقة الأرضية (لي مارفن) يجيبه، أن لا حاجة له أن يرى ذلك المستقبل، إذا كان هو يمثل هذه الوقاحة والغرسة، أحد ممثله.

تذكرت فيلماً من بطولة (لي مارفن) بعنوان (الفتنة) عن قصة ل(هيمنجواي) يقوم فيها بدور القاتل المحترف الخارج على القانون، يقوم بملاحقة شخص سويدي في بلدة مجهولة على الفارطة. السويدي حين يعرف بقدوم القاتل المأجور بهدف الفتك به، لا يهرب ولا يتخذ أي احتياطات، وإنما يستسلم لقدره استسلاماً مطلقاً وكأنما الأمر يعني شخصاً آخر. هذا السلوك العجيب من قبل الضحية، يجعل القاتل يحترق في الأمر ويحاول التفتيش عن الأسباب الحقيقية التي تكمن وراءه. وهنا تبدأ حياته الماضية في الظهور (فلاش باك) ويتضح عبر السرد المأساوي، أن هذا السويدي الذي عمل ملاكاً محترفاً في الماضي، يصل الى قناعة أخيرة من عبر حياته وأحداثها، أن الموت هو خلاصه الأخير.

البارحة أيضاً شاهدت فيلماً (لروبيرت دي نير) اسمه (المشاهد) دائماً في خضم مشاهدتي للسنيما أذكر أمين صالح، وذلك الأدب والوعي العميقان بالسنيما. وحركتها وتاريخها ومن فرط تحديق في الصورة طوال الأعوام كادت عينه أن تتلف، في (الصحراء الحمراء) فيلم انطونيوني المدهش... في هذا الفيلم (فيلم دنبرو)، كيف يتحول مدمن على مشاهدة كرة البيسبول. وعاشق لأحد رموزها في أمريكا، الى قاتل بالغ العنف، حين يكتشف أن معبوده، لا يهتم بمعجبيه وعشاق لعبته، بل يقتلهم حين يشبههم بالنساء اللواتي يحببن لحظة الفوز والتفوق، وينصرفن لحظة الخسارة. انه يلعب لنفسه ومصالحته. وليس للآخرين مهما كانوا سبباً في شهرته ومجده.

أحاول الذهاب الى النوم. الفجر على وشك الانبثاق. وكأنه العادة ببطء وتناقل، كمن يقاد الى حتفه وليس الى

راحة وسكينة. أفتح المكيف، وأدلف الغرفة التي ضمنتها (داليا) بشموع زهر البنفسج التي تساعد على اجتياز مغامرة الليل العاتية.

* * *

الثلاثاء:

الثامنة صباحاً، أصحو على صوت التليفون الذي نسيت إغلاقه. كانت هدى المطاوعة، من (أوهايو) تقول إن الساعة عندهم الآن التاسعة ليلاً... يا للمسافة الفلكية التي تفصلنا. تخبرني أنها تود الرجوع إلى البحرين لمزاولة التدريس في جامعتها كالسابق. لقد ملّت الغربة والوحشة في أمريكا. وكى لا تستطرد في شجون هذه الغربة، استعجلت القول: انني لم أعد أهتم بثنائية الوطن والمنفى. فيمكن للأول أن يكون أكثر شراسة في هذا المنحى وقضماً للروح، كما عبر عن ذلك منذ قرون سلفنا الكبير، أبوحيان التوحيدي وما حفلت به الفلسفة والأدب، خاصة في العصور الحديثة الذي وُلدت من رحمها مفاهيم عظيمة ونهضة كالحرية والديمقراطية والمساواة... وولد أيضاً المجدس النموذجي لخارطة العلاقات الجحيمية وقسوتها. وفي الأوطان العربية والشرقية الطاردة لأي اختلاف وعدم انسجام مع سلوكيات القطيع وأفكاره... دائماً في معمعة الكلام الفضفاض حول الأوطان العنونة والمنافي القاسية، أتذكر سمير اليوسف؛ وكذلك فيض العبقرية والإلهام عند بعض الأدباء العرب.

بعد هذه الخطبة التليفونية التي (سكرت) أي أفق أمام هدى بما فيه أفق الليل الأمريكي، أدخل الحمام للاستمتاع بالدوش الصباحي المنعش. ذلك الاستسلام الشفيف لدفق الماء على الجسد بعد ليلة مؤرقة. وقد كان كذلك بالفعل لولا مواء القط الذي يشبه النعيج قادماً من سلم الأبنية، ذات السكان الغرياء. وصوت كلب وحيد من البعيد. لا يجد رداً من كلاب جيراني الانجليز وهي تعيش هدنة النباح الصاخب التي أجهل أسبابها.

أدخل المطبخ. اشرب ثلاثة أرياع لتر من الماء. أحس بعطش الريح الخالي في أعماقي. أسوي دلة الشاي على النار. أقضم فتاحة من غير متعة وأخذ جوب منع الضغط

أطلع في الأفق ساهياً عن الدلة التي تبدأ في الفيضان. أجلس يارتجاف وعدم ثقة، على الطاولة محاولاً عمل شيء ما، ضائعاً في زحام الأشباح.

* * *

الخميس:

من اصعب الأمور عسدي، أن أفتشق في كتب وأوراق وألبومات قديمة. حتى أنني أحاول دائماً عدم الاحتفاظ بأي شيء منها. وما تبقى منها جاء من أصدقاء يحتفظون بؤد قديم وحنين... إنني لا أنظر إلى هذه الأشياء الثمينة لدى الأغلبية، بعين التعاطف ورغبة التعايش معها، رغم عتو مياه الذكريات المتراكمة، المضطربة في أحشائي، والتي تدفع بي أعاصيرها إلى الشلل اللتام ورغبة الانتحار. هذا لا يعني بالطبع، أنها كانت في مجملها مضيئة ومؤلمة، وإنما حتى تلك السعيدة والهائلة، تتحول مع الزمن إلى شقاء وعيب لا يقبل على تحمله.

حتى انني ذات ليلة، وقد قذفنتي الصدفة وقتها إلى باريس، بشارع الشهداء (RUE DES MARTYRS) القريب من حي بيجال الشهير، حيث تتربع في الأعلى المونمانتر، كنيسة القلب المقدس، الجوار الأبدى بين الرذيلة والفضيلة كما في النفس البشرية، صحت في منتصف الليل لا أعرف ماذا أفعل؛ ويشكل لا ارادي، أخذت ألبومات الصور التي تجمع صفوة الحب والصداقة والقرابة، إلى المطبخ وأحرقتها عن بكرة أبيها.

أحس، والفران تلهم الصور والوجوه العزيزة بنوع من الراحة والتخفف من أعباء الذكريات التي بقيت ترقد في الأعماق مطالبة بحقوقها، على وشك الانفجار بين لحظة وأخرى.

الهمم دفعني الفضول أو الضرورة، إلى التفتيش في أوراق قديمة، تجمعت هكذا لمحض الصدفة، ووسط هذا الشتات، عثرتُ على رسالة من معن الطائي، تاريخها يعود إلى أواخر السبعينيات من القرن الماضي. أي أن عمر معن في تلك الفترة، لا يتجاوز الخامسة عشر. كانت الرسالة التي تشبه رسالة الرويويين القيامية، تقول في بعض فقراتها: أن العالم ماضٍ إلى خراب أكبر. ولن يتطهر أو يكون إنسانياً إلا بكارثة تزلزل أركانه وتعيد له صياغته

الحقيقية التي فقدوها.. الخ.

معن الذي كان في أبوطيبي يكتب الخواطر ويقرأها لي بصوت عالٍ، لم ألتقه منذ سنوات. كبر ودرس الكمبيوتر والالكترونيات في أمريكا. وحين التقيتُه أخيراً وشعر رأسه يقترب من البياض النام، وجدته رغم كل شيء، ما زال يتميز بتلك المخيلة الواسعة والنظرة الحزينة نفسها للعالم. قلتُ له: يا معن ما هي أخبار العالم؟ أجاب: بأن أحداث التاريخ المعاصر دفعتُه أن لا يحترم إلا رجال المافيا الذين بدأت سلاطتهم بدورها في الانقراض.

* * *

السبت،

أكتب رسالة لأمجد ناصر إثر قراءة كتاب له أعجبت به، ربما قلتُ له: في ظل هذا الجو المدهم بالخضاء والكراهية ورغبة تطهير الآخر، ما أوحجنا أن نقرأ ونتواصل بمحبة ونقاء. وأن نظل نلحم وسط هذا الطوفان العاتِي للانهدار الذي يترسب بنا دوائر الهلاك الروحي والجسدي.. أتصل بمحمد الحارثي لأطمئن على أحواله الصحية، وأبارك كتابه الجديد حول الرحلات. وكنت بالأمس أرسلت له قصاصة قصيدة أرسلها لي سعدى يوسف عبر الإنترنت، بعنوان: «على مشارف الربيع الخالي» مهداة إليه.

* * *

حين أكون في جماعة، ندوة أو اجتماع. في صالة مسرح أو سينما، تسقط نظراتي لا شعورياً على الوجوه، تتفرس في الملامح والخطوط والحنایا، ويندفع الخيال بعيداً، بعيداً جداً حيث يردد سر الأسرار وقديسها: الموت.. متى يجرف هذه الوجوه الى عرينه، متى ستتحول يخبطة جناح عمياء، الى جماجم في قبور مغلقة ومفتوحة، ورفات، وينتهي كل شيء؟ عدا صلاة يبقى طيفها النبيل عالقاً بأهداب الليل.. أو نظرة حب أنفاسها الغائب ذات دهر ويقيت تغالب المَنَم والاضمحلال.

* * *

هذه الحضورات النسائية التي أنتشلي في حقولها كبحار

تائه، لا يملك هاجس البحث عن نقطة يتوجه إليها بالتحديد. استشراف ذلك اليوم المتقدم من العمر الذي بدأت طلائعه في التوافد. والذي استسلم فيه لدفق الهذيان، مستدعيًا نساء حياتي الغائبات بأسمانهن (ربما أسماء مختلفة لمرأة واحدة). في محاولة أخيرة لتأنيث فراغ عزلة ليس أمام صاحبها إلا فسحة نداءٍ أخير.

* * *

صباحاً، أقرأ رسالة لحكيم ميلود من الجزائر مصحوبة بمادة مترجمة لـ(أيف بونفوا)، أستاذة الجزائر العاصمة خاصة، التي انفجر جمالها وصديق أهلها القاطع على ذلك النحو المأساوي القَط.

استمضت، ديدوش مراد، بمقامه الأنثقة الضاجة، وسدي فرج، الذي ذهبَ إليه لاحقاً، وقد تحوّل إلى ما يشبه الثكنة العسكرية، مقهى اللوتس. (و(باربور) حيث نقضي سحابة يومنا نتحاور في الشعر والحياة وما يلوح في الأفق كوعُد مستقبلٍ بضوئه القليل.

يكتب ميلود «نصوص متشظية بالتفاصيل تحاول التقاط ما يتساقط ويذهب متخفياً في العتمة. إنها يوميات سوداء تحاور حضوراً يأخذ حدة الاصطدام الصارخ مع مشروطة الكائن، ولا تلاؤمه مع اللغة التي تسمى وجوداً».

* * *

في أي يوم نحن الآن؟ الأربعاء، الخميس، الأحد؟ في أي ساعة وزمن وتاريخ؟ لا أكاد أتبين علامات الأزمنة. الغبار يلفّ المشهد بكامله. الغبار الأرضي وذاك القادم من كواكبٍ أخرى. الزمن يسيل سيلان الدماء الغزيرة في الطرقات والشوارع، في الأزقة والأودية، على الأرض العربية والعالم. الزمن المتدفق، والمتجمد كصخور خزافية جائئة على صدر الكائن وهو يختنق بأنينه اليأس تحت بطشه المطلق. في أي يوم نحن الآن. في أي ساعة وتاريخ؟ وفي أي مكان؟

سيف الرحبي

— لا جديد تحت شمس الصعراء.. كل هذا الموت، كل هذه الحياة، كل هذا الجاز (يوميات): سيف الرحبي .

♦ في ذكرى رحيل الراحلة.. فاطمة بنت سالم بن سيف المعمرى.. دراسة تاريخية وثائقية: أسية البوعلي.

— هومي بابا والمطلوب ما بعد الكولونيالي: فضاء للهجنة والترجمة الثقافية: ثائر ديب — محمود درويش: مفيد نجم — الانساني والتفاعل الانساني بقلم: استيفان كدوروف: أنور المرتجي — بحثا عن الأسطورة الخالدة: طه باقر والريادة في عالم مجهول؟ تركي علي الربيعو — عبدالرحمن منيف: من «الأشجار» إلى «أرض السواد» رحلة صعبة.. رحلة خصبة: فاروق عبدالقادر — أفاق التجربة الشعرية التونسية في اليمن: محمد عبدالمطلب — أسئلة حول حكم النهاية في عُمان: محمد بن قاسم ناصر بوهجام .

— شاكر حسن آل سعيد: شريل دافر — تمامت العزلة .. رسوم هيمت: فاروق يوسف.

— مسرح (قصايا المرأة الاجتماعية): كاملة بنت الوليد الهنائي — التهمني من فضلك: رسمي أبو علي — مودة الوهم: فاطمة الشديدي .

— سيناريو فلم ثمانية ونصف قصة فيليني وفلايانو- إخراج: فيديريكو فيليني: ترجمة: مها لطفي .

— مثنوية الشاعر التشيلي بابلو نيرودا: ترجمة وتقديم: بول شاولف — أليف بونغوا: ترجمة: حكيم ميلود — قصائد: رضا عمران — قصيدتان: جرجس شكري — إربابي: تهامة الجندي — وفي نفسي وقعت: أمال موسى — قصيدتان: ابتسام أشروي — تفصلنا أو عطف.. لا يمكن زحزحتها : نهيل سبع — سطون: وضاح الهمم — هذ والكذب.. لجنر إكلوف: ترجمة: هشام بحري — يتكلمون بالأبدية فوق الطوار جمال بدومة — قصائد: كريم عبدالسلام — قصائد: زهرة يسري — قصائد: صلاح حسن — برنار مازو: مرام مصري — العربي في صحاري: عادل الكلباني — قصائد: باسل عبدالله — مسافر في جوفه، يحيى الناعمي — كل رأس بكأس طالب المعمرى.

— رابشرمين: رابونوسوكي أكو تاجاوا.. ترجمة: كامل يوسف حسين — غرفة ترى الليل: عزت القضاوي — مرائي الغربة (مرثية الحلاج): توفيق فياض — فاتحة إلى قبر النخيل: حسان عزت — تحولات: أحمد محمد الرحبي — جامع البرتقال: مازن حبيب.

— المصورون العُمانيون يحصلون على الجائزة الفضية للاتحاد الدولي للتصوير الضوئي ٢٠٠٤ — قراء في كتاب هاديا سعيد «سنوات من الخوف العراقي»: خالد الحروب — رواية «مريم الحكايا».. «علوية صبح»: عمر شبانة — الزمن كمشاهدة في أدب التصغيريات: مي التلمساني — هنرييت عبود في روايتها الجديدة «خماسية الأحياء والأموات»: هاشم صالح — مقاربات لنظرية القارئ: أمنة الربيع — الفصاحة ودلالاتها: فاروق موسى.

♦ ترسل المقالات باسم رئيس التحرير. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.





في ذكرى رحيل الرائدة فاطمة بنت سالم بن سيف المعمرى دراسة تاريخية وثائقية

آسية البوعلي *

اشهداء ...

ربما لأننا لا نؤمن كثيراً في تأمل من هم حولنا وبالقدر الذي يجعلنا نستكشف أغوارهم العميقة، والأكثر توجهاً وتأثيراً في دوائنا ربما لا نفعل ذلك إلا حين نغفهم ويباعد بيننا قرائق مؤلفات أو أبدى لنا فرائض أهدى يحثي إلى روح صاحبة السمو السيدة أميمة بنت سعيد بن تيمور آل سعيد، من طواها أثر عاصمة الضباب قبل قراءة الصياغة الثانية لسيرة أسناتها الراحلة أدي فاطمة سالم (رحمة الله عليهما).

تمهيد

إنها محاولة الاقتراب نحو الآخر.. محاولة تقديمه دون تحريف أو مبالغة.. بل هي لحظة صدق ووفاء لامرأة اعتلت كل عظيم لتفرد رمزاً في عصر آمن بريادة المرأة وتنوير الفكر.. واكتظ كذلك بمشائق الخرافة والجهل.

فهل ثمة استسلام لشراسة الواقع؟ أم ثمة تخوف من التهام الرجعية والتخلف لشرفقة التطور والازدهار؟ أم الحلم بمراوحة ممس الرحيل ما زال كائننا والأمل ممكناً لإحالة الخيال إلى حقيقة؟

المخيلة في ممارستها طقس الكتابة الآن تستيق الآن إلى زمن المستقبل، تتجاوز كل احتمالات التخبط واختلافات تأويله إلى حقيقة مؤكدة أيقنتها البشرية قبل الفلاسفة.. من أن اليوم والغد ما هما إلا أمس مرجعية تاريخية، والتاريخ الذي يمتلك بأماضيه كل مساحات التدوين.. حيث

تقع الشخوص والأمكنة والمشاهد والأحداث جزءاً من آليات رصده.. إنه نفسه في متاهة رصده قد يغير أو يلمس أو يسهر عن كثير من التفاصيل: الكبيرة منها والصغيرة.. وربما بهلامية تكويته وصيرورته قد يسقط من ذاكرته المكتظة رمزاً نادراً أو عياراً ثقيلاً.. من هنا كان موقع قلبي إذ تشكل حروفي وكلماتي محاولة غير منتهية، بيد أنها أكيدة نحو هدف الاحتفاظ بحق الآخر في التخليد والكشف الأمين عن أثاره وأعماله وبصماته.. خوفاً من الاعتبار الزمني في شراسته، وإيماناً مني أن مثل هؤلاء يشكلون بدخلنا جملاً مفيدة، ثري مواقع إعرابها ميادين حياتهم المتوجة بالمعاني العظيمة، والمفردات السامية.

إنها المرأة الفضلى والرائدة العظيمة الأسنادة الدكتور: فاطمة بنت سالم بن سيف بن ماجد المعمرى، من رست بخطها خارطة مميزة من الحطاء الفكري والإنساني، خارطة تستدعي الدهشة والفخر وتستوجب التوقف للدراسة والاقتداء.. لاسيما وأن رياضتها شكلتها ظرفية زمنية خاصة ونادرة، تفضج بها وهبة المرأة من

* كاتبة وأكاديمية بجامعة السلطان قابوس - سلطنة عمان

حياتها للعلم، وما أعطته من وقتها للمعرفة، حتى غدت علماً، طليعة أقرانها، رائدة من رواد عصرها.. حققت كينونتها ومكانتها بامتياز واستحقاق ومن ثم شهد على كتابتها وخبرتها ودرها أعلام أفئذ ينتمون إلى عصر العالقة.

وربادة فاطمة سالم التي تؤكد استثنائية الطرف التاريخي سواء من حيث التذكير في نيل درجة الدكتوراه ضمن إبتعاث خارجي في زمن لم يكن للمرأة أن تخرج أبعد من دارها، أو من حيث إسهامها المعتبر في طرح الأفكار واستخلاص المواقف المصيرية، فيقينا مجمل ذلك أهلها لنجومية مساعدة إلى حد التتويج بالمناصب القيادية والأوسمة التكريمية، بيد أن هذه الريادة تمتزج دوماً بداخلها بمزجة عبقرية يخطط فيها العام بالخاص، إذ أن الراحلة خالة

لأهلي ووجودها في مرتبة الجدة كان كفيلاً في قربه وحميمته، أن يجعل لها مذاقاً خاصاً، وأن يشكل منها قوة الدفع لتسعى دوماً نحو الانكباب والتكرس لدراسة سيرتها لا بغرض التدوين التاريخي، أو تسليط الضوء فحسب، إذ الوثائق التاريخية تمنحها فيض ذلك ومجانته، بل بغرض البحث عن انتصار

لإرادة الإنسان فينا والكيفية التي تغدو بها هذه الإرادة معلماً ما زال يفتنى ويسترشد به بين طلاب العلم وأساتذته.. ومن ثم فإن عالم فاطمة سالم بكل ما فيه من تجربة إنسانية فريدة وراكزة كان وما زال منبع دهشتي وتقديري، فإن كنت مدينة لها بتربية الذائقة والحواس.. فأنا في الواقع مدينة لها بما أنا فيه الآن، وهل كنت أظنني ستأويح بكتنواها للنقد لولا أن القعيدة جدتي؟ وأن المسافة بيننا لا تسمح إلا بموضعي على نفس الطريق الذي اخطتني لي، ولتلة من الأهل والأقرباء حين راهنا على العلم كوجود والمعرفة كحياء، وحاولوا جاهدين محاكاة المثال: فاطمة سالم

فاطمة سالم التي أعرفها، أبقيت في شجوناً وأبقيت بدخلتي شكوكاً أيضاً، وأنا أكتشف للتو وفي اللحظة أنها اصطفتني دون بقية أحفادها بأوراقها - ربما للتطابق النفسي بيننا - التي هي أغلى ما عندها لأنها الشاهد الحقيقي على إنجازاتها، والمكونة للمزجة الأسطورية للوصايا التي ربما تفوق العشر..

كي أدرك الآن كم هي عظيمة ونادرة.

ولا أعتقد أن هناك أوقع وأدل منبع لتدوين سيرتها، مما هو مدون في شهاداتها الرسمية، العلمية والعملية، المضمنة بملف خدمتها تحت رقم (٢٢١)، بإدارة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، والموجود تحت رقم (١٣) بمبنى رئاسة ذات الجامعة، فضلاً عن ما هو مثبت في أوراقها الخاصة ومعروف من واقع تاريخ العائلة.

ولما كانت السير لا تكتمل إلا بتضامير شتى الخلفيات: الاجتماعية والعلمية والعملية، فللقارئ وللناظر سيرة أد، فاطمة سالم مدعمة بأشد البؤر القامطة في مختلف التكريم، وفي شهادات وأحاديث من عاصرها وعرفها عن قرب.

أولاً، الخلفية الاجتماعية

شهدت جزيرة (زنجبار) الواقعة في جنوب شرق القارة الأفريقية، مولد فاطمة بنت سالم بن سيف المعمرى في الثالث من شهر (مارس) عام ١٩١١م، بموجب شهادة ميلاد صادرة من أحد المستشفيات بالمنطقة، كما شهد مستشفى

وزارة الدفاع، بمنطقة (الخرض) بمسقط عاصمة سلطنة عمان لحظة رحيلها، حين أسدل الستار على حياتها الحافلة عن عمر يناهز واحداً وتسعين عاماً، وكان ذلك تحديداً في تمام الساعة للسابعة مساء يوم الاثنين الموافق الثامن من شهر يوليو عام ٢٠٠٢م.

الراحلة عثمانية الجنسية، ابنة لأبوين عُمانيين والدتها هي: خديجة بنت عبدالله بن حمد البوسعيدى، والدتها هو سالم بن سيف بن سعيد بن ماجد المعمرى، الذي يمتد جذوره القبلية إلى قبيلة بني عمر (المعمرى).

وقبيلة بني عمر (المعمرى) تتبع أصولها من وادي بني عمر المتصل بين منطقة الباطنة ومنطقة الظاهرة، وبالتحديد بين ولايتي صحم وعبري، لذلك فإن الأغلب الأعم ممن ينتمون إلى هذه القبيلة يتواجدون في ولايتي صحم وعبري، وإن كان ذلك لا ينفي أن بعض المجموعات من هذه القبيلة تتواجد أيضاً في ولايات أخرى في السلطنة

(وسيف بن سعيد بن ماجد المعمرى) الجد الأكبر لفاطمة الذي



الخاصة والمشاركة، تلك المدارس التي كانت مركز تعليم وتنظيف أولاد، وبنات الطبقة الراقية والمقدرة والتي عرفت بمدارس (ST JOSEPH'S) (CO- EDUCATIONAL CONVET SCHOOLS) والتي اشتهرت بكفاءة مشهودة في التعليم والتنظيف، بيد أن اقتصار لغة التعليم في تلك المدارس على الإنجليزية كان من أسوأ أقاتها، إذ أن خريجيهما لم يعرفوا العربية بوصفها لغة ثقافة، هذا فضلاً عن فرض التخصص في مراحل التعليم العالي على علوم تدرس باللغة الإنجليزية.

وإذا كان هيمنة اللغة الإنجليزية بوصفها اللغة الثقافية على الطبقة الأرستقراطية بزنبار، قد ساعدت على اندثار اللغة العربية، فإن عوامل اجتماعية أخرى أكدت هذا الاندثار، منها الزواج العثماني الأفريقي الذي أثمر هجرة اجتماعية صعدت اضمحلال اللغة العربية اجتماعياً. إذ اقتصرت الأخيرة على حلفاء المجتمع الرجالي، لثقل رجوع تدريجياً مع أجيال الأبناء والأحفاد ممن تأثروا بالأسنة الجذات والأهبات الأفارقة إلى درجة أصبحت العربية لغة شبه معدومة داخل المجتمع العثماني بزنبار حيث حلت محلها اللغة السواحلية كلغة حياة يومية معاشة.

الأمر الذي شجع (سالم بن سيف المعمرى) الأب على الرحيل عن زنجبار إلى القاهرة، التي اختارها مقراً له ولأسرته، بحثاً عن مجتمع عربي وفي ذات الوقت يحوي ثقافات أخرى متنوعة، ويتسم بحياة الأفق. وإذا كان نجاح خطى القرار يتوقف على عوامل مساندة منها الثراء المالي، فإن النجاح الكامل لا يتأتى إلا بالإصرار وقوة العزيمة، وهو ما اتسم به والد فاطمة سالم، إذ بعد سنوات وجيزة من وصوله القاهرة استطاع أن يحيط أسرته بشعور الندف واللاغرية ولديارته التامة بأهمية هذا البعد في الاستقرار النفسي سارع في اقتناء بعض الأراضي والعقارات لأولاده وبناته بمختلف أحياء القاهرة منها: (ميدان الجيزة - حي المنيرة - منطقة حدائق القبة - حي جاردن سيتي - وأخيراً مدينة المهندسين)، التي انتقل إليها في نهاية الخمسينيات وبعد بيع معظم أملاكه في المناطق الأخرى. ومدينة المهندسين أثناء تلك الفترة كانت تعد منطقة زراعية ثنائية نسبياً تنقسم بالهدوء والسكونية، وعليه قرر سالم بن سيف أن يشتري بها قطعة أرض ليبنى عليها بيتاً صغيراً أطلق عليه (فيلا الوفاء)، قاصداً بكلمة (الوفاء) وفاءً لمصر التي تدرع بها أبنائه وبناته، ووقفاً للعلم والثقافة.

و(فيلا الوفاء) هي المكان الأخير الذي استقرت به فاطمة سالم بالقاهرة منذ نهاية الخمسينيات إلى بداية منتصف السبعينيات (١٩٧٤م)، حيث عادت إلى موطنها الأصلي سلطنة عمان.

عُرف بقرائه قد هاجر إلى قرية (المنزفة) بولاية (إبراء) بالمنطقة (الشرقية) بسلطنة عُمان، مستقراً في القرية بأنبا فيها ببتة الذي اشتهر باسم (البيت الكبير).

إن فاطمة سالم سيف، المولودة بجزيرة (زنجبار) هي واحدة من جاليات المهجر العثماني الأفريقي، الذي يرجع تاريخه إلى القرن السادس عشر الميلادي، حيث الفتح العثماني الإسلامي لمناطق بعينها في القارة الأفريقية منها: جزيرة زنجبار، ومبما، وتنزانيا وكينيا، وروندا، وبيروني... إلخ، وفي حقيقة الأمر القبائل العثمانية قد دأبت على الهجرة إلى تلك المناطق قبل تاريخ هذا الفتح لأسباب مختلفة تمثل أبرزها في التبادل التجاري، والمصالح المشتركة بين الطرفين (عثمان وزنجبار)، وقد استمرت تلك الهجرات نتيجة استيطان القبائل العثمانية في تلك المناطق حتى يناير عام ١٩٦٤م، الذي يعد نقطة فاصلة ونهاية للنفوذ العثماني بالمنطقة، بقيام ثورة الزنوج على العرب (العثمانيين) بزنبار، ومن ثم خروجهم ورجوعهم إلى موطنهم الأصلي (سلطنة عُمان).

وسيف بن سعيد بن ماجد المعمرى، جد فاطمة سالم، لم يختلف عن الكثير رجال من القبائل العثمانية، إذ أثر الهجرة من عُمان إلى زنجبار التي كانت جزءاً من دولة عُمان والعاصمة الرسمية لها في المنطقة الأفريقية، ومن ثم أنجب بزنبار أولاده الثلاثة: ماجد وسالم وسعيد.

والمجتمع العثماني بزنبار كان - في الأغلب الأم - قائماً على الإقطاعية والرأسمالية، ومن ثم صُنّف طبقياً بالأرستقراطية، تلك الطبقة التي تشكلت من تمازج عناصر: الوعي والنفوذ والمال، التي تمتع بها العثمانيون في المنطقة، من ثم فإن فاطمة سالم هي سليله هذه الطبقة وابنة لعائلة تتمتع بحس حضاري وبعد فكري، يُقيم العلم بصفة خاصة والثقافة بصفة عامة، ويستنبط منهما حقيقة الإنسان وقيمه، كما يرى هذا البعد أن عظمة الإنسان تكمن في السعي وراء كل ما يعمق.

ولما كانت مصر - وما زالت - هي فجر الحضارة ومنبع العلم، وعاصمة الثقافة وبؤرة تطوير الإنسان ورفيقه خلال عصر التنوير وحركته، (القرنين التاسع عشر والعشرين) في الشرق الأوسط، فإن الأخوين: سالم وسعيد المعمرى أثرا الرحيل إليها في عام ١٩٢٠م. من أجل تعليم وتنظيف أولادهما وبناتهما لاسيما بعد وفاة أخيهما الأكبر ماجد، فضلاً عن أن ملابسات التعليم خلال تلك الفترة في زنجبار كانت تستدعي الاقتصاد على تلقين النشء القرآن الكريم في الكتابات التقليدية، وتعليمهم المواد التخصصية الأخرى في مدارس التنوير

ثانياً، السكن ومواطن الاستقرار

من مارس (١٩١١م) حتى يوليو (٢٠٠٢م)، هي سنوات حياة الراحلة فاطمة سالم التي حوت فترات الطفولة والراهقة والشباب إلى الشيخوخة، رحلة حياة طويلة يعجز الزمان عن محو آثارها، حيث البصمة مقروءة عبر تداعيات الذاكرة لمكتبتها الخاصة المكتظة بمختلف الكتب، وعبر كلمات أبحاثها، وعبر صمت المكان الذي ابتلع جسدها لا اسمها الذي سينزل خالداً دوماً يشع بأبهى صور الجمال، الكامنة في تذكريات الآخرين عنها.

فالراحلة سكنت واستقرت في مناطق يعينها أبرزها:
- (فيلا الوفاء)، (٢٩) شارع إسماعيل أباطة (سنان سابقاً)

بحي الهندسين، القاهرة

- (١٨) شارع هيرودوت الدور الأول

شقة (١)، حي الشاطبي، الإسكندرية.

- (٤٢١) طريق الجيش (فيلا صغيرة)

مقابل البصر، منطقة لوران،

الإسكندرية.

- (٢٤١١) رقم الطريق، منزل رقم

(٨٤٤)، شقة رقم (٢)، منطقة مرتفعات

القرم، مسقط، سلطنة عُمان.

ثالثاً، الحالة الاجتماعية

الأم مدرسة إذا أعددتها

أعددت شعباً طيب الأعراق

(شاعر النيل حافظ إبراهيم)

حقاً إن الأمومة لا تعني العملية الفعلية

للإنجاب فحسب، بل هي في المقام

عطاء وحنان وتضحية ورعاية وتوجيه

وإرشاد. وعليه فإن تعليم وتثقيف

فاطمة سالم إلى أعلى مراحل العلم

(الدكتوراه) قد نجم عنه غرس قيمة العلم بين أفراد عائلتها

لتصل شهادة الدكتوراه إلى جيل أحفادها بفضل أمومة الراحلة

وحنانها ورعايتها لكل إخوانها وأخواتها فضلاً عن أولادهم

وبنائهم وأحفادهم.

ففاطمة سالم العزباء هي الابنة البكر لإخوة أشقاء هم: اعتدال

ومحمد وزكية وسميرة وعواطف وناصر وسيف. ولدوا جميعاً

بزنجر باسطنبول الأخير، وتعلموا بمصر حتى المراحل

الجامعية، ليتبؤوا جميعاً مراكز مرموقة بعد ذلك بوطنهم سلطنة

عُمان. ولفاطمة سالم أخت تكبرها غير شقيقة تدعى رية وإذا كان والد فاطمة سالم قد صمم على تعليم ابنته وتثقيفها إلى أعلى المراحل العلمية، فإن من الأجدر أن نكشف عن طبيعة هذا المسار التعليمي، وكيفية تطوره وتضاعده.

رابعاً، المسار التعليمي

بالنسبة للعائلات المقدرة في مصر كان الشائع والمتبع في بدايات القرن العشرين إرسال تلك العائلات أبناءهم وبناتهم للتعليم في مدارس خاصة يتم التعليم فيها بلغات مختلفة: العربية والإنجليزية والفرنسية والألمانية ... إلخ، وسالم بن سعيد المعمرى لم يختلف عن السائد، إذ أرسل أولاده وبناته إلى مدارس خاصة تنوعت لغة الدراسة فيها بين العربية والإنجليزية والفرنسية.

باستثناء ابنته فاطمة التي ألقها بمدرسة حكومية هي: مدرسة (السنية) التي تقع بحي السيدة زينب، رقم (١) شارع خيرت المواجه لشارع المبدئيان بالقاهرة.

إن مدرسة السنية التي تعلمت فيها فاطمة سالم منذ المرحلة الابتدائية حتى المرحلة الثانوية. كان - وما زال - التعليم فيها مجانياً، وتعد المدرسة أعرق مدرسة ثانوية حكومية للبنات. إذ أنشئت سنة ١٨٧٣م من قبل نظارة المعارف (وزارة التربية والتعليم) لتعليم البنات تعليماً صحيحاً.

ولما كانت لغة الدراسة بالمدرسة هي اللغة الإنجليزية، باستثناء مادة اللغة العربية، فإن نظارة المعارف وفرت للمدرسة هيئة تدريسية مكونة من مدرسات إنجليزيات. كما قسّمت مراحل التعليم بها إلى مرحلتين: الأولى المرحلة الابتدائية وتحتوي خمس سنوات والثانية: المرحلة الثانوية وتحتوي كذلك خمس سنوات مقسمة إلى قسمين: سنتان أوليان تؤهلان الطالبة للحصول على شهادة (الكفاءة)، ثم يتبعها ثلاث سنوات هم نهاية المرحلة الثانوية، حيث تحصل الطالبة على شهادة (البكالوريا) أي الثانوية العامة

ومن مدرسة السنية حصلت فاطمة سالم على شهادة الكفاءة سنة ١٩٢٧م، وهي بذلك تعد ضمن أول ثماني بنات حصلن



فاطمة سالم بملايس سوداء تتوسط زميلاتهن داخل مدرسة السنية سنة ١٩٢٧م

على هذه الشهادة، وذلك بالرجوع إلى مجلة (EGYPTIAN NINE) أي (المصريات)، وهي مجلة شهرية كانت تصدر باللغة الفرنسية عن (٢) شارع قصر النيل، القاهرة. والمجلة المتخصصة أبوابها في شؤون مصر السياسية، فضلاً عن موضوعات المرأة والمجتمع والفن. قد أوردت في العدد الثاني والثلاثين من شهر نوفمبر عام ١٩٢٧م، وفي السنة الثالثة من تاريخ صدورها، وتعدادها في الصفحة السادسة، صورة فوتوغرافية تضمنت أوليات البنات اللاتي حصلنا على شهادة (الكفاءة) من مدرسة السنة بوصفهن حديثاً وهن ثمانى بنات ذكرت المجلة أسماءهن على التوالي: فاطمة سالم، وقضية عارف، وعطية عبدالرازق، وسميرة سالم، وزهرة عبدالعزيز، وفهيمه فهمي، ونعيمة الأيوبي، وثروت التونسي.

كما أن مدرسة السنة في احتفالها بعيدها السنوي (١٨٧٣م - ١٩٧٣م)، أصدرت كتبها في يناير ١٩٧٣م بمناسبة هذا الاحتفال، ذكرت فيه اسم فاطمة سالم ضمن أسماء أوليات خريجات المدرسة.

وليس هناك أدل على حصول فاطمة سالم على شهادة (الكفاءة) سنة ١٩٢٧م، من شهادة (البكالوريا) أو الثانوية العامة، المؤرخة بتاريخ ٢٦ نوفمبر ١٩٢٩م، والصادرة عن وزارة المعارف العمومية، والمدون بها: أن فاطمة سالم سوف المولودة في زنجبار بتاريخ ٣/٣/١٩١١م. قد تخرجت من القسم الأدبي نظام الخمس سنوات في شهر يونيو ١٩٢٩م. ومعنى هذا أنها حصلت على شهادة (الكفاءة) سنة ١٩٢٧م ثم أكملت السنتين المتبقيتين من المرحلة الثانوية لتحصل على شهادة الثانوية العامة سنة ١٩٢٩م.

وإذا كان حصول فاطمة سالم وزميلاتها على شهادة (الكفاءة) ومن ثم (البكالوريا) عد حدثاً في المجتمع المصري، فإن الحدث الأكبر كان التحاق هذه الدفعة الأولى من خريجات مدرسة السنة بالجامعة، إذ عد هذا الالتحاق نقطة تحول في مسار تعليم البنات على مستوى المجتمع المصري والوطن العربي بأكمله، بما في الالتحاق من نقلة نوعية وكسر لقاعدة تعليم البنات التي كانت لا تتجاوز مرحلة ما فوق الابتدائي، فضلاً عما في الالتحاق ذاته من تأكيد لحركة التطوير السائدة في مصر آنذاك، بكل ما فيها من أهداف النهوض بالمرأة اجتماعياً وفكرياً.

وعليه التحقت فاطمة سالم سنة ١٩٢٩م بكلية الآداب بالجامعة المصرية (جامعة القاهرة حالياً) لتتخرج منها بعد أربع سنوات في دور مايو سنة ١٩٣٣م، حاصلة على

شهادة الليسانس في الآداب، قسم الدراسات القديمة، والشهادة الصادرة من الجامعة المصرية مؤرخة بتاريخ ٦ يوليو سنة ١٩٣٣م.

وتلبية لمتطلبات العصر في إيجاب دور المرأة في المجتمع، فضلاً عن رغبة فاطمة سالم في العمل بالمجال التعليمي، اقتضى الأمر أن تلتحق بمعهد التربية للبنات لفترة عام واحد، لتتخرج منه في فبراير سنة ١٩٣٧م، حاصلة على دبلوم التربية، المؤرخ بتاريخ ١١ مايو سنة ١٩٣٧م، والصادر من وزارة المعارف المصرية، بالدولة المصرية.

وبعد ذلك وأصلت فاطمة سالم، الدراسة الجامعية العليا بالجامعة المصرية، وفي السادس عشر (١٦) من شهر مايو سنة ١٩٤٢م نالت درجة الماجستير بمرتبة الشرف الثانية، من كلية الآداب، قسم الدراسات القديمة، جامعة فؤاد الأول في المملكة المصرية، (لاحظ أن اسم الجامعة قد تغير من المصرية إلى فؤاد الأول)، وقد صدرت شهادة الماجستير في مارس سنة ١٩٤٣م. وفي سنة ١٩٥١م أرسلت فاطمة سالم في بعثة دراسية للدراسة في بريطانيا على نفقة الحكومة المصرية بوصفها مواطنة مصرية، ومن جامعة لندن (UNIVERSITY OF LONDON) نالت درجة دكتوراه الفلسفة، من كلية الآداب في مجال اللغة اللاتينية، وذلك تحديداً في الثامن (٨) من شهر نوفمبر سنة ١٩٥٥م.

والسؤال الذي يطرح ذاته كيف لفاطمة سالم العُمانية الجنسية أن أصبحت مصرية؟ وما هي طبيعة ملابسات دراستها على نفقة الحكومة المصرية؟

خامساً: فاطمة سالم والجنسية المصرية

غني عن البيان أن ضمن شروط الحصول على الجنسية في الدستور المصري آنذاك أن يكون المقدم لها مولوداً بمصر، فضلاً عن أجداده ونسبه من أجيال أسرته، أو أن تكون المرأة متزوجة من مصري، أو أن المطالب بالجنسية والذته مصرية. بموجب التعديل الأخير لقانون التجنس - وبالنظر إلى هذه الشروط نجدها لا تنطبق على فاطمة سالم الغريزة المولودة بزنجبار من أبوين عُمانيين. ومع ذلك منحت الجنسية المصرية بأمر من مجلس الوزراء المصري، وبشكل استثنائي بحث.

ولتوضيح ذلك، أن فاطمة سالم منذ أن تخرجت من مدرسة السنة عام ١٩٢٩م، كانت طالبة مقرية لمعهد الأدب العربي أد. طه حسين الذي كان على صلة حميمة بأسرتها. ومن ثم كان بالنسبة لفاطمة سالم أباً روحياً: فهو الذي وجهها نحو التخصص في مجال للدراسات الأوروبية القديمة، في مرحلة

أن الكفاءات لا تجمع، وحق الإنسان في العلم والثقافة لا يكبح بناءً على شكل ونوع الجنسية.

وبالفعل مُنحت فاطمة سالم الجنسية المصرية بقرار من مجلس الوزراء المصري في ١٥ ديسمبر سنة ١٩٤٢م، وفي ١٥ يناير سنة ١٩٤٣م صدر أمر تثبيتها بوظيفة مدرس بكلية الآداب جامعة فؤاد الأول، التي غير اسمها في تلك السنة إلى جامعة فاروق، الأمر الذي ترتب عليه في بداية الخمسينيات أن أرسلت فاطمة سالم إلى بريطانيا لنيل درجة الدكتوراه على نفقة الحكومة المصرية على اعتبار أنها مواطنة مصرية

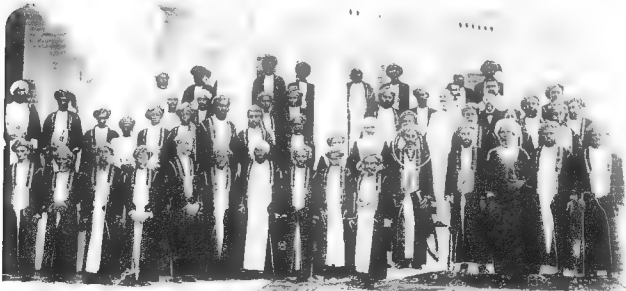
سادساً: التدرج الوظيفي

قبل حصول فاطمة سالم على الجنسية المصرية عملت في وظائف عدة بعمود مؤقتة منذ عام ١٩٣٦م حتى ١٩٤٢م، وكان أول راتب تقاضته (١٥) خمسة عشر جنيهًا مصرياً، وآخر راتب قارب (١٤٠) مائة وأربعين جنيهًا مصرياً، وذلك في سنة ١٩٧٣م والوظائف التي شغلتها هي:

- في ١٠/١٠/١٩٣٦م عملت بوزارة المعارف العمومية، مدرسة للغة الإنجليزية، بمدرسة الأميرة فوقية

الليسانس ومرحلة الماجستير وبمثالية مطلقة منحها حق البعثة الدراسية دون تفرقة بينها وبين الطلاب والطالبات المصريين

ومثالية أد له حسين نابعة من إيمانه الكامل بأحقية الإنسان في التعليم، وبمبدأ الكفاءات في التوظيف بصرف النظر عن نوع الجنسية، ومن ثم فإن فاطمة سالم في سنة ١٩٤٢م، حين منحت درجة الماجستير من كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، تقدمت بطلب إلى إدارة الجامعة فحواه أن تثبت في وظيفة مدرس بالكلية أسوة ببقية زميلاتها المصريات. ولما كان قانون التوظيف بالنسبة للجانبات الأجنبية في مصر يقتضي العمل بعمود مؤقتة قابلة للتجديد، فإن إدارة الجامعة لم تعترض على توظيف فاطمة سالم بيد أن اعتراضها انصب على شكل العقد وطبيعته، إذ أن العقد الثابت من حق المصريين، لما يترتب عليه من حقوق مستقبلية تتعلق بالمعاشات (مرحلة التقاعد)، فضلاً عن حقوق أخرى متعلقة بالبعثات الدراسية ونتيجة لاستياء فاطمة سالم من هذه التفرقة، تقدمت بطلب إلى أستاذها أ.د طه حسين - الذي كان رئيساً لجامعة الإسكندرية آنذاك - شارحة فيه موقف الجامعة في رفض التثبيت الوظيفي



والد الدكتورة فاطمة (في الدائرة) مع رجال الدولة في زنجبار ٣ مارس ١٩١٥ .

- في ١٩٣٧/٥/١٦م استمر عملها بوزارة المعارف العمومية، بيد أنها نقلت خدماتها إلى مدرسة السنية لتدريس اللغة الإنجليزية.

- في ١٩٣٧/٩/١١م، وبناءً على طلب الجامعة المصرية، انتدبت للعمل بكلية الآداب، بوصفها معيدة

فضلاً عن البعثة الدراسية

فما كان من أد طه حسين إلا الاعتراض الشديد على موقف الجامعة، ومن ثم تقدم بطلب إلى مجلس الوزراء المصري يطلب فيه الجنسية المصرية لفاطمة سالم مركزاً إياه بما يؤمن به من

- في ٢٧/٤/١٩٤٢م، تم تعيينها مدرساً بكلية الآداب، الجامعة المصرية، وذلك بعد حصولها على شهادة الماجستير. وفي ذات السنة ويناً على طلب جامعة الإسكندرية، انتدبت لتدريس بها في كلية الآداب.

- من سنة ١٩٤٦م حتى سنة ١٩٤٨م سافرت إلى العراق لتعمل مدرساً بكلية الآداب، جامعة بغداد.

- في ٢٩/٤/١٩٥٧م تم تعيينها أستاذاً مساعداً، بقسم الدراسات الأوروبية القديمة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

- في ٣١/٧/١٩٦٦م نالت درجة الأستاذية، بجامعة الإسكندرية، كلية الآداب، قسم الدراسات الأوروبية القديمة.

- في ١/١١/١٩٦٥م حتى ١١/١٠/١٩٦٩م، رأت قسم الدراسات الأوروبية القديمة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

- في ١/١١/١٩٧١م، قدمت استقالتها إلى جامعة الإسكندرية.

- من أكتوبر ١٩٧١م حتى إبريل ١٩٧٣م، انتدبت لتدريس اللغة اللاتينية بقسم الحضارة اليونانية والرومانية، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

- وأخيراً في بدايات سنة ١٩٧٤م عادت فاطمة سالم إلى سلطنة عُمان، لتعمل في بدايات الثمانينيات، أستاذة للغة الإنجليزية، للضباط بوزارة الدفاع وقوات السلطان المسلحة.

سابقها، بعض أبحاث أ.د فاطمة سالم

للأستاذة الدكتور. فاطمة سالم أبحاث عديدة، جدير بالذكر أن بعض مقاطع هذه الأبحاث موجودة على شبكة المعلومات العامة في موقع:

(www. middle-east-online.com) فمن أبحاثها:

رسالة ماجستير بعنوان: فن الهجاء عند الرومان في شعر هوراس وجوفال مقابل ومقارنة، جامعة فؤاد الأول، كلية الآداب، قسم الدراسات القديمة، مايو سنة ١٩٤٢م.

رسالة دكتوراه في الفلسفة، جامعة لندن، كلية الآداب، مجال اللغة اللاتينية نوفمبر ١٩٥٥م.

أندريا ترنتويس، جامعة الإسكندرية، مجلة كلية الآداب، المجلد الثامن عشر سنة ١٩٦٤م، ص ٢٠٩ - ٢٩٩.

فن الشعر لهوراتيوس النقد الأدبي، جامعة الإسكندرية، مجلة كلية الآداب، المجلد التاسع عشر، سنة ١٩٦٥م، ص ١٣٩ - ١٩٢.

كبير والخطب الكتيلينية، القاهرة، المطبعة العالمية بضريح سعد، سنة ١٩٥٦م، ص ٣ - ١٤٨.

وبالرجوع إلى تلك الأبحاث سنلاحظ أن الأغلب الأعم منها

كان بحثاً ترقية نُشرت بمجلة علمية (أكاديمية) محكمة هي: مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية. بيد أن الملاحظ في هذه الأبحاث أنها أبحاث مطولة، تجاوز بعضها عدد المائة صفحة، الأمر الذي يُعد مخالفاً لقانون النشر في مثل هذه المجلات بالنسبة لوقتنا الحالي، ذلك القانون الذي يقتضي أن لا يكون البحث كتاباً وأن لا يتجاوز صفحاته عدد الخمس والعشرين صفحة، بحيث يكون ذلك شاملاً لقائمة المصادر والمراجع. وهنا يجب التوضيح أن هذا الأسلوب كان متبعاً ومسموحاً به بالنسبة لجبل الرواد من الأساتذة لاسيما من يشتغلون في مجال الدراسات اليونانية واللاتينية وربما الطبعية المطولة في أبحاثهم كانت سبباً لقلتها. لما تنطوي عليه اللغتان اليونانية واللاتينية من صعوبة بالغة حين دراستهما. ومرجعية ذلك أن ترجمة كلتا اللغتين تقتضي وجود قواميس لغوية قد لا تتوافر في أصحابين كثيرة، فضلاً عن تراكم نحوية خاصة بطبيعة اللغتين

وبالنسبة للغة اللاتينية التي تخصصت فيها أ.د فاطمة سالم. غني عن البيان أن طبيعة هذه اللغة ميتة أي غير منطوقة، وضمن صعوبات هذه اللغة أنها لغة تخنى بنهايات الكلمات أكثر من عنايتها بترتيب الجملة، تلك النهايات التي يطلق عليها بالخواتيم والتي تتغير وفقاً لطبيعة الكلمة (اسم، فعل، حرف... إلخ). فمثلاً إذا كان ترتيب الجملة الفعلية في اللغة العربية يقتضي وجود فعل وفاعل ثم تكملة الجملة، وترتيب ذات الجملة في الإنجليزية يقتضي وجود فاعل وفعل وتكملة، فإن اللاتينية تختلف اختلافاً بديناً، إذ ليس بالضرورة أن يأتي الترتيب على النحو السابق فقد يكون الفعل في نهاية الجملة مفصلاً عن فاعله وبقيّة كلمات الجملة بسطور عديدة، والترجمة الصحيحة لأي نص لاتيني لا تتم إلا بمعرفة موضع الفعل وطبيعة نهايته، فضلاً عن أن دقة الترجمة تأتي بتحديد معنى الكلمة في إطار السياق وفي إطار علاقتها بالسوابق واللاحق.

وتكمن صعوبة ترجمة الكلمة اللاتينية في البحث عن معناها من خلال معاجم أو قواميس وسيطة، إذ ليس هناك قاموس لاتيني عربي، ومن ثم يجب تحديد معنى الكلمة اللاتينية من خلال السياق أولاً ثم البحث عن ترجمتها من خلال قاموس وسيط (لاتيني - إنجليزي) أو (لاتيني - فرنسي)، ثم العودة إلى القاموس العربي للبحث عن معنى ملائم للكلمة اللاتينية، والموجه في ذلك هو المعنى الوسيط الإنجليزي أو الفرنسي.

من سنة ١٩٤٦م حتى سنة ١٩٤٨م عملت مدرساً ،

بجامعة بغداد

وعليه فإن ترجمة النصوص اللاتينية تستغرق زمناً طويلاً.

ثامناً، مقاطع من أبحاث أ.د. فاطمة سالم

تقول: أ.د. فاطمة سالم شارحة منشأ الكوميديا في روما وكيف كان هذا المنشأ في الأصل رقصات تصاحب الناي ثم طورت من قبل الشباب، بإضافة حوارات إليها، طورت فيما بعد إلى عروض مسرحية غنائية تتضمن موضوعات مختلفة تؤدي بشعر غنائي يتألف من مختلف الأوزان ويطلق عليه فن (الساتورا) ففي ذلك تقول: «الساتورا عرض مسرحي غنائي لمشاهد من مختلف الموضوعات تصور بمزيج من النثر والشعر بمصاحبة الموسيقى. وشعر الساتورا من مختلف الأوزان. ولكن رغم هذا المزج فإن أنغام الساتورا كانت تتألف مع كلماتها وحركات ممثلة تألفاً فنياً جميلاً، ثم ارتقت الساتورا إلى عرض مسرحي تنفصه عقدة الملهاة يقوم به رجال محترفون. وساهمت الساتورا في تكوين الكوميديا والمهياه» (أندريا ترتيوس، ١٩٦٤م، ص ٢٠١).

وفي موضع آخر من أبحاثها تتكلم عن (شيشرون) ووضعه أسس فن الخطابة والشروط التي يجب توافرها في الخطب فتقول: «ولم ينس شيشرون أن يربط بين جمال الأسلوب ووضوح الفكرة، وهو يرى أن الفصاحة تكون دائماً نتاجاً بين هذا الجمال والوضوح على أنه يرى أن الفكرة يجب أن تسبق الكلام من ناحية ترتيبها والتأمل في مضمونها، ثم إنه يؤكد أن نجاح الخطيب يتوقف على إدراكه لطبيعة النفس الإنسانية ودراسة ميولها ورغباتها حتى تكون لغة الخطيب متسقة مع عواطف الناس وإحساساتهم، وحتى ينجح الخطيب في إثارة الناس وإكناصهم لما يقول وانفعالهم به واستجابته لهم، وعلى ذلك حدد شيشرون واجب الخطيب في ثلاث كلمات وهي أن «يمتع ويعلم ويثير» (فن الشعر لهوراتيوس، النقد الأدبي، كتاب الإسكندرية عبر العصور، المجلد الأول، ٢٠٠٢م، ص ١٨٢).

كما تتكلم عن تأثير الرسائل في مجتمع روما إبان عام ٦٣ قبل الميلاد فتقول: «كانت الرسائل التي يتبادلها رجال السياسة وقادة الفكر والرأي في هذا الوقت فناً أدبياً رفيعاً يبال من عناية الكاتب ومن اهتمام القارئ قسطاً عظيماً. وقد تتداول هذه الرسائل إن لم يكن لها صفة السرية، فنقرأ في حلقات الأصدقاء، ونقرأ أحياناً في الاجتماعات العامة ويعجب الناس بأسلوبها ويفنوا وبلاغتها. فإن كانت خاصة فهي أصدق تعبيراً، وقد تكون أكثر استرسالاً مع السليقة دون تعمل ولا تصنع»

(كيكرو الخطب الكتيونية، ١٩٥٦م، ص ٢٠).

تاسعاً، الريادة والتكريم

حين الحديث عن ريادة أ.د. فاطمة سالم نجد هذه الريادة ترتبط بمستويين: الأول، هو الشرق الأوسط بصفة عامة والثاني، دول مجلس التعاون والخليج العربي بصفة خاصة. فبالنسبة للمستوى الأول، تعد أ.د. فاطمة سالم سيف رائدة من رائدات القرن العشرين في المجال الأكاديمي، على مستوى الشرق الأوسط، وذلك لانتمائها إلى أول دفعة بنات تخرجن من الجامعة بدرجة ليسانس سنة ١٩٢٣م. وأيضاً لانتمائها إلى الدفعة الثانية من السيدات اللاتي حصلن على درجة الدكتوراه سنة ١٩٥٥م، إذ سبقت هذه الدفعة دفعة أولى تمثلت في الدكتورة فاطمة عابدين أول امرأة عربية (مصرية) نالت درجة الدكتوراه على مستوى الشرق الأوسط وذلك في سنة ١٩٤٩م. في مجال الطب، تخصص علم (الباثولوجي)

أما على مستوى الخليج العربي ودول مجلس التعاون والطبع منها سلطنة عُمان، ففاطمة سالم هي أول من حظي بالتكريم العالي وحصلت على الدكتوراه، إذ لم يسبقها في ذلك رجل ولا امرأة، وهذا من باب التصحيح التاريخي، ومن باب الإفادة إذ الكثير يغيب عنهم ذلك.

ولكن أ.د. فاطمة سالم رائدة من رائدات القرن الماضي، كان من الطبيعي أن تستتبع هذه الريادة بالاعتراف والتعبير بما تستحقه الشخصية، لما لها من تميز وخصوصية. ومن ثم تكريم فاطمة سالم أخذ أشكالاً عدة ومستويات مختلفة.

- فعلى مستوى الدولة، كُرمَت أ.د. فاطمة سالم بميدالية ذهبية تذكارية، من قبل الزعيم الراحل: محمد أنور السادات، وذلك في سنة ١٩٧٨م، خلال الاحتفال الذي أقامته جمهورية مصر العربية، تكريماً وعرفاناً للدور البناء الذي قام به جيل الأوائل من رواد ورائدات القرن العشرين.

- وعلى المستوى الجامعي، كُرمَت أ.د. فاطمة سالم في سنة ١٩٧٨م بشهادة تقدير من قبل جامعة الإسكندرية تضمنت الشكر والامتنان والعرفان بجهودها في مجال الأبحاث العلمية، فضلاً عن أداء رسالتها في مجال التعليم وخدمة المجتمع طوال مدة خدمتها ويوصفها أساتذة اللغة اللاتينية.

- وبالانتقال إلى سلطنة عُمان كُرمَت أ.د. فاطمة سالم على مستوى السلطنة وذلك في (١) ديسمبر سنة ١٩٨٢م، في الاحتفال الذي أقامته وزارة التربية والتعليم وشؤون الشباب - بالنادي الجامعي (الثقافي حالياً) بمنطقة القرم، مسقط العاصمة - من أجل تكريم العريجين، وقد تم تكريم أ.د. فاطمة

سالم بوصفها أول خريجة جامعية فضلاً عن نيلها درجة الدكتوراه على مستوى نساء ورجال السلطة قاطبة.

ولم يتوقف تكريم أد فاطمة سالم عند هذا الحد، بل أخذ أشكالاً أخرى غير مباشرة، وغير منطوقة، بيد أنها تؤكد التواصل المستمر مع الذكرى ودلالات الخلود عبر الزمان.

— إذ أن كلية الآداب بجامعة الإسكندرية، وبمناسبة احتفالها باليوبيل الذهبي (سنة ١٩٤٢م - ١٩٩٢م) أصدرت كتاباً، طبعه دار المعرفة الجامعية، تضمن اسم أد فاطمة سالم في صفحة (٢٩) ضمن أسماء الأساتذة المحترفين بإسهاماتهم وجهودهم في النهوض بقسم الدراسات الأوروبية سنة ١٩٦٢م. لاسيما بعد رحيل الأساتذة الأجانب خلال أزمة العلاقات المصرية البريطانية التي بدأت في سنة ١٩٥١م.

— وبمناسبة افتتاح مكتبة الإسكندرية في عهد الرئيس محمد حسني مبارك، تحديداً في أكتوبر ٢٠٠٢م، ذلك الافتتاح الذي عدّ حدثاً ثقافياً جلالاً على مستوى العالم بأكمله. فيمناسبة هذا الحدث الثقافي شاركت جامعة الإسكندرية بإصدار عدد تذكاري لمجلة كلية الآداب، يتكون من خمسة مبدلات، حوت دراسات عربية وأبحاث جادة كتبها كبار الأكاديميين المتخصصين عن كل ما يتعلق بالإسكندرية. وبلغات مختلفة: العربية والإنجليزية والفرنسية، وغنى عن البيان أن الغرض من إعادة نشر تلك الأبحاث، وضعها موضع النقاش للجميع من أجل المعرفة والإفادة، ومن ثم أختير بحث أد فاطمة سالم (فن الشعر لهراتيسوس) لإعادة نشره في كتاب: (الإسكندرية عبر العصور في ذاكرة المجلة - بمناسبة افتتاح مكتبة الإسكندرية)، طبعه جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، المجلد الأول، ص ١٧٥-٣٣٥.

وبالرجوع إلى ما سبق نلاحظ أن اسم أد فاطمة سالم قد ضم ضمن الواجهة الثقافية التي أحيطت بالإسكندرية مرتين. الأولى حين إنشاء جامعة الإسكندرية سنة ١٩٤٢م في القرن الماضي، والثانية. حين إعادة بناء مكتبة الإسكندرية وافتتاحها سنة ٢٠٠٢م، القرن الحادي والعشرين. ومن ثم فإن تكريم فاطمة سالم جاء عظيماً قوياً، معززاً بصورة أخرى حية أكيدة تتمثل في كلمات زملائها وطلابها وكل من عرفها.

وليس بغرور أن هذه الشخصية التي اتسمت بالتواضع الاجتماعي الشديد الذي حال دون توقع عظمة مكانتها في مواقف كثيرة، أن تنال مكانة خاصة ومعاملة مميزة خلال مرحلة حياتها الثانية المشقة في ولعها الأم سلطانة عمان من (سنة ١٩٧٤م - سنة ٢٠٠٢م)، فرغم أن السواد الأعظم من

الناس لم يعرف ما لها من مرجعية مكانية وتاريخ، إلا أن الجميع احترمتها وقدرها لاسيما أصحاب وصاحبات النسو من أفراد العائلة المالكة (آل سعيد)، وبعض الشخصيات المرموقة ومسؤولي الدولة الذين كانوا على دراية تامة بمكانتها ومن ثم قدروها وأحاطوها برعاية جمة ومعاملة خاصة أثناء حياتها وحتى وفاتها.

عاشراً، ماذا قالوا عنها؟

ها هي الأمكنة: جامعة الإسكندرية، حي الشاطبي، شارع هيرودوت حي الأزاريطة، شارع بورسعيد، حي سموحة وسيدى بشر، ميدان علي بن أبي طالب، دار أحسن خليفة للمسنين.. جميعها أمكنة شهد من فيها ذكرى فاطمة سالم.. فالشخصيات تستنطق مفردات الأماكن وتجتر ذكرياتها، لفتنر على أريكة الزمان مختلف المشاهد والصور التي ستبقى دوماً شاهداً على المرأة التي كانت يوماً ومع تلك الأمكنة ويريق زمانها.. ولأنها كذلك فإن ما قبل عنها من أناس عاصروها وعرفوها عن كثب لا يُعد مجرد شهادات، بل أحاديث تسمو إلى أعلى درجات للرصد والتوثيق للواقعة والشهد، ولا تدع أدنى مجال للشك، إذ صدرت الأقوال عن دراية كاملة للملحم الحقيقي للشخصية الفضلى فاطمة سالم: الباحثة والعربية والمبدعة، وقبل كل ذلك الإنسانية التي كرّست حياتها خدمة للعلم والبحث واستشراقاً للموضوعية والمنهجية.

ومن ثم ندعونا نسمع كيف سيحيي شهود العيان ذكرياتهم معها؟ وكيف سيرد وصفهم لها؟ إذ قريبهم منها كان كفيلاً بقهر أي طمس زمني، فجاءت كلماتهم عن الأمل البعيد وكأنه قريب.. مشجعة بلحظات وخلجات تمور بالهوية والصدق وبأبهى صور الحب، كما أن الكلمات فتحت أفقاً للمفيدة كي تتماهى مع زمن رغم ما ضمه يظل حاضراً فيفيض بسراية الحلم ووضوح الأمانة.

ولأنهم كانوا الأصدقاء والأهل والزملاء والتلاميذ فهم الأحرى بالرواية الصحيحة عنها. فنرى ماذا قالوا عنها؟

ه الأستاذ الدكتور سامي سنودة كان طالباً لدى أد فاطمة سالم ثم زميلاً لها فيما بعد بنفس قسم الآثار والحضارة اليونانية والرومانية القديمة بكلية الآداب جامعة الإسكندرية. يسترسل قائلاً عن الرحلة في حزن عميق يؤكد فيض دموعه تأثراً بالموقف حين علم بوفاتها.. فاطمة سالم بالنسبة لي تعني كل شيء.. حياتي بأكملها بالإسكندرية.. دخولي والتحقني بالقسم ليس هذا قصيب، بل إنشاء القسم وتطوره ورحلاته، وكل ما يتعلق به يرتبط بفاطمة سالم. ومن ثم إذا ما قلت فاطمة سالم لا

أستطيع أن أربط هذا الاسم بموقف أو بشيء معين لأن حياتي كلها مرتبطة بها. وعلاقتي بالمرحومة أ.د فاطمة سالم بدأت منذ عام ١٩٤٠م واستمرت إلى أن رحلت عن رحلت عن دنياها بسلامة بعد أنها ظلت دائماً في القلب والخاص. لذلك أتذكر لها مواقف كثيرة تنم بالفراوة منها: أنها حصلت على الدكتوراه من جامعة لندن، قد لا أستطيع تحديد التاريخ بالضبط، لكن ذلك كان من المؤكد في منتصف الخمسينيات لأنني أتذكر جيداً أن قبل عام ١٩٥٦م. لم يكن عميد الكلية حاملاً لدرجة الدكتوراه ولا من جاء من بعده من عمدها، وعليه فإن الكلية خلال ١٩٥٦م، قامت باستبعاد بعض الأساتذة من القسم لعدم نيلهم درجة الدكتوراه باستثناء الدكتوراه: فاطمة سالم، محمد مندور، علي حافظ. ولما كانت اللغة اللاتينية تدرس منذ ١٩٤٢م بقسم الآثار والحضارة اليونانية والرومانية، بكلية الآداب جامعة الإسكندرية، وكانت عبارة عن مقر إلزامي لكل مراحل التعليم الجامعي، فإن من قام بدريسها كانوا أساتذة أجنبية باستثناء الدكتورة: فاطمة سالم فقد كانت أول امرأة مصرية عربية تجرؤ على تدريس هذه اللغة. وحين أقول: امرأة مصرية عربية أو عربية مصرية أقصد بهذه اللغتين علمي بجذور عائلتها، إذ أن فاطمة سالم تنتهي بأصولها العربية إلى زنجبار وأعلم أنها من مواليد أرقى العائلات العربية بتلك المنطقة، وكانت تتحدث اللغة السواحلية بجانب اللغات الأخرى، كما كانت تعلمنا مقاطع منها ورغم علمي ويطيقي أن فاطمة سالم كانت مصرية بالجنس فقط، فإنني لم أكن أعلم أن أصولها العربية تعود إلى سلطنة عُمان قبل زنجبار، ولكن أود أن أؤكد أن مسألة الجنسية بالنسبة لزماننا لم تكن موضع اهتمام أو نقاش فقد كنا نتعامل كمائلة واحدة.

وبما أن الدكتورة فاطمة سالم كانت متخصصة في اللغة اللاتينية فإنني كنت أحد طلابها، وأتذكر أنه في السنة الأولى من دراستي لهذه اللغة حصلت على أعلى درجة إذ منحتني أساتذتي أربع عشرة درجة من عشرين، وهي تعد درجة ممتازة إذ أقصى درجة كان يمنح لطلاب آنذاك في مادة اللغة اللاتينية هي اثنتا عشرة درجة.

أ.د فاطمة سالم درستني لمدة ثلاث سنوات وكنا في سنة ١٩٤٢م لا نتجاوز خمسة طلاب في المحاضرة مع العلم أن بالقسم كان يوجد خمسة أساتذة أجنبية فضلاً عن عدد محدود من المصريين منهم فاطمة سالم والدكتور مندور، وكانت محاضراتنا عادة بعد الظهر ولذلك كانت أ.د فاطمة سالم تصافر من القاهرة إلى الإسكندرية، إذ كانت في تلك الفترة لم تستقر بعد في الإسكندرية.

ورغم عذاه ومثقة السفر كانت لا تنسى أن تشتري لنا خمسة باكوات شوكولاته (كورونا)، باكوا لكل واحد منا، في الحقيقة كانت امرأة حميمية في معاملاتها لنا فقد كنا بالنسبة لها طلابها وأولادها وأحفادها إلى درجة أنها حين استقرت بالإسكندرية وأخذت شقة بحي الشاطبي بجوار الكلية، كانت تهتم جداً أيام الامتحانات أن تعزمننا في شقتها وتطبخ لنا الملوخية والفراخ. وتتقذى جميعاً من أكل لنهذ من صنع يديها. إن معاملة فاطمة سالم لنا كانت ذات بصمة خاصة، إذ تشعرك هذه المعاملة بتلاشي كل الفجوات الجافة التي قد تكون بين الإنسان والأخر. لأن بطبعها الإنساني كانت حساسة جداً حنوناً ولماحة لشعور احتياج الآخر لها، والعطاء لديها لم يكن له حدود. يكفي أن أقول: إنها كانت مستعدة للشرح ولفتح الكتاب في أي وقت وفي أي مكان طالما أن الطالب جاد في مطلبه. فاطمة سالم كانت تنتمي إلى جيل الرواد من الأساتذة وهذا الجيل كان له سماته الكثيرة منها: معرفتهم لكل طلابهم والمتابعة الدقيقة لهم، إذ أن محدودية عدد الطلاب كان يعزز الرسالة السامية للتعليم من حيث كونها علاقة ببناء على كل المستويات التي تربط بين طرفين: الأستاذ من جهة والطالب من جهة أخرى، ومن ثم العلاقة بين الطرفين لم تكن تنتهي مع انتهاء المحاضرة، بل تمتد خارج أسوار الجامعة. ويكفي أن أمثل على ذلك بأننا في رحلاتنا الجامعية كان يصطحبنا أساتذتنا جميعاً وعلى رأسهم عميد الكلية. طبعاً مثل هذه المشالية في العلاقة لا وجود لها الآن على الإطلاق لاسيما مع الزيادة الهائلة لأعداد الطلاب في الجامعة.

حين تأخذني الذاكرة لبعيد فأذكر شخصية أساتذتي فاطمة سالم دائماً خيالي يجعلني أتوقف عند سمة الفتيات في شخصيتها، وإلى أي مدى كانت هذه السمة غالبية عليها في كل المواقف وحين أقول: الفتيات أعني بذلك الفتيات على تكوين معين ففاطمة سالم كانت دائماً شخصية واحدة في كل المواقف تمثل لي: القيمة والطق والمثل الأعلى في الثقافة والجدية. فضلاً عن الالتزام والشفقة بالقوة الشخصية في العمل والإنسانية.

ولذلك مثل هذا النوع من الشخصيات بما لديها من ثبات وقوة وثقة بالذات لم يكن يهملها مطلقاً ما يطرع عليها من مشاكل أو تقو، إذ كانت فاطمة سالم وجيهاً برمتها من الرواد شغولهم الاشغال العلم والبحث يؤمنون تماماً أن مكانة الإنسان تنبع من مدى علمه وسعة ثقافته لا من رئاسة لقسم في الكلية أو استحواده لسلطة ما.

ويختتم أ.د سامي شوبدة حديثه بكلمات تنطقها عيناه وقد

أغرورقت بالدموع رحمة الله على فاطمة سالم الأستاذة والأزيلة فهي نذكرى لا تنسى.

• الأستاذ الدكتور: لطفي عبدالوهاب يحيى، أستاذ تاريخ الحضارة بقسم الحضارة اليونانية والرومانية حاصل على الدكتوراه من جامعة يونيفرستى كوليدج - لندن (University College of London) يقول: إنني عاصرت أ.د فاطمة سالم في مصر من قبل ابتعاني إلى لندن فضلاً عن أنني عرفتها بشكل أكثر قرباً في لندن، لأن الجامعة التي درست فيها هي ذاتها التي واصلت فيها فاطمة سالم دراستها الجامعية مرحلة الدكتوراه، وأتذكر جيداً وقبل حصولي على الدكتوراه في بداية الخمسينيات أنني كنت أقابل فاطمة سالم كثيراً بجامعة لندن إذ كانت تعد أبحاثاً هناك. ولما كانت الحرية تتيج مساحة أوسع للاقترب من الآخر ومعرفة فضلاً عن استكشاف جوهره، فإنني في لندن عرفت أشياء جميلة وطريقة في تكوين فاطمة سالم لم أكن أعرفها خلال معرفتي بها في مصر. من هذه الأشياء واقعة أن أنساها من كثرة غرابتها وطرافتها. إذ كان لنا صديق مشترك من كينيا اسمه (جوزيف موريمي) وفي ذلك الوقت كان نائباً لرئيس حزب الاتحاد الأفريقي، ولأنني كنت على صلة حميمة به كنت أدعوه لإلقاء المحاضرات في الندوات التي تقام في جامعة لندن بخصوص قضية استقلال كينيا.

فصديقنا هذا الذي أصبح فيما بعد نائباً لرئيس جمهورية كينيا بعد استقلالها، أتى معي في يوم للغذاء في كفتيريا الجامعة، وبما أنني كنت أقابل فاطمة سالم كثيراً في الكافتيريا فقد صادف هذا اليوم أن قابلناها. وفوجئت في الجلسة أن فاطمة سالم تتكلم مع صديقي الكيني بلغة لم أفهمها، وعرفت فيما بعد أنها اللغة السواحلية فمن هذا الموقف فقط عرفت أن فاطمة سالم رغم جنسيتها المصرية أنها تمتد بجذورها العائلية إلى زنجبار وأنها من مواليد هذه الجزيرة، أسعدتني المفاجأة وضحكت لها كثيراً بيد أنها أدهشتني كذلك لأنني كنت أظن أن فاطمة سالم مصرية أباً عن أم.

بالنسبة إليّ أعتبر أ.د فاطمة سالم من جيل أساتذتي وأعد نفسي من جيل طلابها ورغم أنني لم أكن تلميذاً مباشراً لها، فإنني أتذكر لها مواقف كثيرة يشوبها الحكمة منها على سبيل المثال: قيامها في منتصف الستينيات بأعباء رئاسة القسم خلفاً للدكتور علي حافظ. وقد كانت رئاستها محبوبة لدينا جميعاً إذ كانت تسلم بكل الأتزان والعدل مع الآخرين، ولذلك فإنني لا أستطيع أن أنسى شخصيتها. لقد كانت شخصية جبارة في حقيقتها وهذه الصورة راسخة في ذهني لأنها مع ذلك كانت

متواضعة جداً رغم عظمتها مكانتها وأستاذيتها تواضع غير عادي - فمثلاً - رغم معرفتي في قرارة نفسي بقدري وضالة حجيبي العلمي أمامها إلا أنها كانت تشعري وكأنني في نفس مستواها العلمي... ليس فقط ذلك بل لديها القدرة أن تجعلك أن تصدق ذلك. فمثلاً: كانت في مواقف كثيرة تأتيني لتأخذ رأيي في موضوع من الموضوعات العلمية، ليس بفرض التقييم من حيث الخطأ أو الصواب، بل بفرض المشاركة في الرأي العلمي وقد كنت - وما زلت - أرى ذلك قمة في الثقة بالذات وسعة أفق في التعامل الأكاديمي، وفراة شخصية فاطمة سالم كانت في مواقف أخرى كثيرة حتى على المستوى الاجتماعي - فمثلاً - أتذكر ونحن في لندن كانت كثيراً ما تسألني عن الزلما حين لا تراهم لفترة طويلة وكنت دائماً أشعر من طريقة السؤال ونبرة الصوت أن السؤال ليس بالفرض منه الفضول، بل الشعور بالصادر برغبة الأطمئنان عليهم.

ومثل هذه الصفات كانت من القوة والأساس بحيث تجعل للصورة راسخة في الذاكرة دائماً بالنسبة لجيل الرواد الذي كانت فاطمة سالم منه، ذلك الجيل الذي أعده محل تقدير ونظر إليه دائماً بنظرة تقديس فقد كانوا حقاً أناس يستحقون أكثر من ذلك إذ أنهم كانوا مستقرين في العلم يجهدون ما يفعلون بدون تظاهر أو ادعاء علمي وإنما جذبة في كل شيء ومعرفة حقيقية فحين أقرأهم في ذاتي بالجيل الحالي لا أرى وجهاً للمقارنة فقد كانوا ممتازين في كل ما يفعلونه... حبهم للمعرفة إلى درجة تنجسها وتقسيها وإيمانهم العميق بأن المعرفة هي البصمة المميزة أو العلامة للأستاذية الحقيقية لا الدرجات العلمية أو الأكاديمية فحسب مثل: مدرس أو أستاذ مساعد أو أستاذ.

لذلك كل هذه الدرجات أو السمات الأكاديمية لم تكن موضع اهتمام بالنسبة إليهم، إذ كانت تأتي بشكلها الطبيعي من جراء مجهودهم العلمي دون سعي ورئائها، ولذلك حين أتذكر أستاذتي فاطمة سالم وغيرها ممن رحلوا عن دنهان من أستاذة جيل الرواد أقف لهم جميعاً في قرارة نفسي، وقفة إجلال واحترام، حقاً لم تكن مسألة الأستاذية لديهم وظيفة، بقدر ما كانت رسالة سامية تستحق كل التضحية.

إنني حزين لرحيل أ.د فاطمة سالم وأتمنى أنما من الداخل لاسيما حين أتذكر مواقفها الكثيرة ولسماتها الخاصة، فقد كان كل موقف من مواقفها كائناً ليستشف منه مبدأ وحكمة وفلسفة في الحياة، وحتى لا تبدو كلماتي وكأنها مبالغة، أذكره تسترجع موقفي من تلك المواقف التي يستشف منها الكثير. أنني أتذكر خلال الستينيات وحين تحول اسم قسم الآثار

صغيراً وجميلاً وغالياً جداً أحضرته خصيصاً كقطعة ديكور لتزين بلكون (شرفة) الفيللا. وحين أتأمل طبيعة الهدية أجدّها حقاً تعكس فكر فاطمة سالم الذي يرمي دائماً إلى الأمام والبعيد، فهي حتى في هذا الموقف البسيط أرادت أن تذكركها بشيء جميل وأيضاً نافع ومستديم. بينما نجد السواد الأعظم من الناس في مثل هذه المواقف يقدمون هدايا تقليدية مؤقتة مثل زهور أو علبة شكلاته سرعان ما تستهلك تفتسي.

« الأستاذ الدكتور مصطفى عبدالحميد العبادي أستاذ الدراسات الكلاسيكية بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية يقول: اسم فاطمة سالم اسم عزيز جداً عليّ ولولا هذا الاسم ما اقترنت معرفتي بالتراث اليوناني والروماني، ذلك لأنني التفتحت بكلية الآداب عام ١٩٤٧م، وكان نظام الدراسة وقتها يسمح باختيار مواد تقتصل بمجال التخصص، ولما كانت رغبتني تتجه نحو دراسة التاريخ اليوناني والروماني، فإنني قمت باختيار دراسة اللغة اللاتينية في الفرقة الأولى بجانب المواد التخصصية الإلزامية الأخرى والمقررة على كل السنوات في مراحل الدراسة مثل: مادة التاريخ واللغتين الإنجليزية والعربية، ومن ثم كانت أد فاطمة سالم هي أول من علّمتني اللغة اللاتينية في الفرقة الأولى، ومن هنا بدأت معرفتي بهذه اللغة كثقافة جديدة وغريبة عليّ، فضلاً عن معرفتي بأستاذتي والتي استمرت من سنة ١٩٤٧م حتى يومنا هذا.

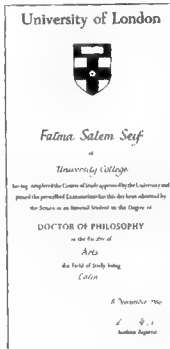
وحقيقة الأمر أن معرفتي بالدكتورة فاطمة سالم لم يوطدها محدودة عدد الطلاب الذين كانوا يدرسون اللاتينية معها فحسب؛ إذ كنا اثني عشر طالباً من مختلف الأقسام: تاريخ إنجليزي.. إلخ، بحكم أن طبيعة المادة كانت اختيارية فعدداً القليل وتدرس فاطمة سالم لنا أربع مرات في الأسبوع كان ضمن أسباب توطيد هذه الصلة، بل بالنسبة إليّ بالإضافة إلى ما سبق كان هناك أسباب أخرى لتوطيد هذه الصلة: إذ أن أد فاطمة سالم كانت تعرف ولدي منذ أن كانت في جامعة القاهرة، وهي نفس الجامعة التي كان يدرس فيها والذي قبل قدومه إلى جامعة الإسكندرية وعمله أستاذاً بقسم التاريخ بكلية الآداب، وفيما بعد عميداً للكلية. وكنت دائماً أسمع الكثير عن أد فاطمة سالم من ولدي فمثلاً من خلاله عرفت أنها من خريجات جامعة القاهرة، فضلاً عن أنها كانت

اليونانية والرومانية إلى قسم الحضارة اليونانية والرومانية وضمّ إليه قسم (الكلاسيك) أو الدراسات الأوروبية القديمة والذي ضمّ إليه بعد ذلك قسم الآثار فأصبح اسمه قسم الحضارة اليونانية والرومانية، الذي كان يرأسه الدكتور عواد ونتيجة لسفّره الأخير لإعارة خارجية، كان من الطبيعي المفترض أن تكون أد فاطمة سالم هي رئيسة القسم، بيد أنها رفضت بشدة وتنازلت عن هذه الرئاسة ورغم إلحاح الجميع عليها ومحاولتي جاهداً من موقع التلميذ الذي يحاول أن يقنع أستاذته بالموقف، فإنها رفضت بشدة وإن أنسى جملة ما إذ أهدفتني حين قالت: (حتكون رؤساء أكثر من مرة ككتابة كده علشان إنتم

كمان تأخذوا فرصتكم) وحدث ما لم أكن أتوقعه أنها صممت بأن أكون أنا رئيس القسم رغم أنني آنذاك لم أكن أستاذاً مثلها، بل أستاذاً مساعداً فقط وحين أنأمل هذا الموقف النادر حدوثه في زمننا الحالي، أراه ينطوي على معان كثيرة منها: أن أد فاطمة سالم كانت على درجة من العمق والنظرة الفاحصة للآخرين من حولها، وعليه فإنها كانت تسير أغوار الأخر لاكتشاف نواحي كفاءته وقدراته، ومن وجهة نظرها ليس بالضرورة أن ترتبط هذه النواحي بدرجة أكاديمية معينة. إذ أن هذه الدرجات في قرارة نفس فاطمة سالم مجرد شكليات ورئاسة القسم تحتاج إلى الكفاءة الإدارية في المقام الأول لا إلى درجة الأستاذية فحسب، كما أن تنازل فاطمة سالم وهي الأستاذ عن رئاسة القسم يؤكد فكرها وسلوكها من حيث كونها لا تلقى اهتماماً لمسألة المنصب، وأن الأخير ليس موضوع اهتمامها سواء رأت القسم مرة أو مرتين أو لم ترأسه على الإطلاق ففاطمة سالم هي فاطمة

سالم رمز من الرموز سواء برئاسة القسم أو بدونها، وموقعها كرمز سيظل خالداً ومحفزاً سواء بوظيفة إدارية أو بدونها إذ المنصب بالنسبة إليها مجرد مسؤوليات.

وكما أسلفت أن فاطمة سالم كانت سيدة ذات لمسات خاصة ضمن هذه اللمسات ما زلت أسترجعها، أنه حين عودتي من البعثة من لندن، كنت أنا وزوجتي نقطن فيلا صغيرة بالإسكندرية، فجاءت أد فاطمة سالم لزيارتنا كي تبارك لنا وكانت هذه الزيارة هي زيارتها الأولى لنا بعد عودتي من البعثة ولئن أنسى هديتها الراقية إذ اشترت لنا فانوساً



شهادة الدكتوراة من جامعة لندن ١٩٦٥م

رحمة الله عليها حين أتذكرها أمد يدي إلى مكتبي المكتنة بالكتب والمراجع والحاوية لأكثر من بحث للأساتذة الدكتور فاطمة سالم وهي أبحاث تتميز بالعمق والجدية والدقة الأكاديمية، وأجل هذه الأبحاث.. من وجهة نظري.. وأقربها إلى نفسي بحث طويل تحت عنوان (أندريا ترانتفوس).. الله يرحمها بقدر ما أعطت، وعطاؤها باق، وأتمنى دائماً أن يمن الله علينا وعلى الجيل الجديد في جامعات مصر والعالم العربي بشخصية مثل شخصية الراحلة المرحومة أ.د فاطمة سالم، تعطي الجيل الجديد مثلاً أعظمنا.. د. فاطمة سالم وريثنا وعلمتنا.

• الأساتذة الدكتور: **عزة كرامة** أستاذ الأدب الإنجليزي بكلية الآداب جامعة الإسكندرية وحرم الأستاذ الدكتور مصطفى العبادي تسرد ذكرياتها عن أ.د فاطمة سالم قائلة: أول معرفتي بها كانت ١٩٤٦م حين كنت طالبة بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة الإسكندرية ولما كانت اللغة اللاتينية مادة إجبارية على طلاب تخصص الأدب الإنجليزي فإن أ.د فاطمة سالم درستني اللاتيني لمدة عامين متتاليين (١٩٤٦م - ١٩٤٨م)، بعد أن صلتنا، أي أنا وزوجي مصطفى تولدت بفاطمة سالم في لندن، إذ كنا في بعثة دراسية ندرس في جامعة (كمبريدج) (CAMBRIDGE)، وكانت.. د. فاطمة سالم في بعثة دراسية أيضاً مرحلة الدكتوراه تدرس في جامعة أخرى في لندن وهي (UNIVERSITY COLLEGE OF LONDON) التي نالت منها درجة دكتوراه فلسفة الأدب (P.H.D)، ومجال تخصصها الدقيق كان اللغة اللاتينية، بينما موضوع الماجستير فقد كان عن فن الساتورا (SATURA) وبالإجليزية (SATIRES)، أي فن الهجاء عن الرومان.. وهذا الفن أشبه ما يكون في الأدب العربي بفن التهكم الموجود في أدب المقامات مثل مقامات الهمذاني والحريزي وبقية المقامات الأخرى التي تنطوي عادة على النقد الاجتماعي فضلاً عن إسقاطات أخرى، وفن الساتورا (SATURA) الذي تخصصت فيه.. د. فاطمة سالم كان تخصصها تحديداً عن الشاعر الروماني (جوفيناليس) (JUVENALIS)، الذي عاش في القرن الأول الميلادي.. وأعود لأقول: أن صلتني بفاطمة سالم تولدت في لندن لأنه في تلك الفترة كنت أقوم بترجمة مقالات ومراجع مكتوبة باللغة الألمانية لها تتعلق بالشاعر (جوفينا)، إذ أن فاطمة سالم لم تكن تعرف الألمانية، ولأنني أعرفها كنا نجتمع في جلسات عمل مرة في لندن ومرة في كمبردج، ولذلك كنا بمثابة العائلة الواحدة، فقد كانت الصلة بيننا حميمة ووطيدة للغاية. وهذه الصلة العلمية أو الدراسية التي جمعتنا بفاطمة سالم كان زوجي مصطفى طرفاً فيها أيضاً، إذ بعد حصول

من الطالبات المقربات جداً للأستاذ الدكتور: طه حسين - رحمه الله - فهو الذي شجعها على التخصص في الدراسات الأوروبية القديمة (اللاتيني ويوناني)، وفيما بعد حين تعرفت على.. د. فاطمة سالم كانت تقول لي نفس ما كنت أسمع عنها من والدي ورغم أنها لم تكن طالبة مباشرة للأستاذ الدكتور طه حسين، ذلك لأن في الفترة التي التحقت فيها فاطمة سالم بجامعة القاهرة وكان ذلك تقريباً في نهاية العشرينات بداية الثلاثينيات، كان أ.د طه حسين عميداً لكلية الآداب بجامعة القاهرة وأستاذاً للأدب العربي، وكان معروفاً عنه اهتماماته بمجال التاريخ اليوناني حتى أنه في سنة ١٩٢٥م حين تأسست جامعة فؤاد الأول (القاهرة حالياً)، قام بتدريس التاريخ اليوناني وهي نفس المادة التي كان يدرسها فور عودته من البعثة في بداية العشرينات، ومن هذا المنطلق كان تشجيعه الدائم لفاطمة سالم على التخصص في مجال الدراسات الرومانية واليونانية القديمة أو ما يطلق عليها الدراسات الكلاسيكية، ومن هنا كانت الصلة الوطيدة بين فاطمة سالم وطه حسين.

ولأن والدي أ.د عبدالمعهد العبادي كان يعمل بجامعة القاهرة منذ ١٩٢٥م. وظل بها إلى أن نال درجة الأستاذية في التاريخ الإسلامي، فحين تأسست جامعة الإسكندرية عام ١٩٤٢م جاء إلى الإسكندرية، وكما قلت كان أول عميد لكلية الآداب بجامعة الإسكندرية التي كان يرأسها في ذلك الوقت أ.د طه حسين فاتفقا على أن تشتمل جامعة الإسكندرية بقسم يختص بالدراسات اليونانية والرومانية والبحر الأبيض المتوسط، وعليه كان أول الأسماء المقترحة للاندثار لتدريس في هذا القسم هو اسم فاطمة سالم، حيث إن طه حسين كان يرى في فاطمة سالم كفاءة وتميزاً في تخصصها، لاسيما وأنها في عام ١٩٤٢م كانت قد حصلت على درجة الماجستير في الدراسات اللاتينية واليونانية من جامعة القاهرة، ومن ثم تم تعيينها بالفعل مدرسا في نفس السنة بكلية الآداب، جامعة الإسكندرية. ومن سنة ١٩٤٧م حين بداية معرفتي بها كأستاذة في تولدت الصلة بيننا وبيننا أنا وزوجتي حتى تطورت إلى صداقة متينة استمرت أكثر من خمسة وخمسين عاماً، وآخر لقاء جمع بينا وبين أ.د فاطمة سالم كان في أواخر السبعينيات ١٩٧٨م أو ربما ١٩٧٩م. حين جاءت إلى الإسكندرية في زيارة قصيرة. وحوالنا قدر المستطاع إقناعها بالبقاء والاستقرار مرة أخرى بالإسكندرية ليس هذا فحسب، بل اقترحنا وإلحاح شديد أن يعاد تعيينها أستاذاً بقسم الدراسات اليونانية والرومانية لإجلالها واعترافاً بفضلها بيد أنها رفضت كل ذلك وبشدة.



المحاضرة، بل كانت الصرامة سمة أساسية في شخصيتها خاصة أثناء المحاضرات، فضلاً عن الشدة في المواقف التي تستدعي ذلك، وأيضاً إنسانة إلى أبعد الحدود في المواقف التي تراها تحتاج إلى ذلك، كانت شخصية مميزة بسمات مختلفة أبرزها

قوة الملاحظة فأذكر أنها لم تجلس مرة واحدة على الكرسي أثناء المحاضرة فقد كانت دائمة الحركة، دقيقة تنابع كل واحد منا أثناء المحاضرة كان لها حضور قوي ومعية ملحوظة تلك الهبة التي كانت سمة أساسية ودائمة في شخصيتها لأنها كانت بطبيعتها شخصية قوية وقيادية، جبارة لا يستعصي عليها شيء، إذا ما أرادت شيئاً تقهر المستحيل للوصول إلى ما تريده، وهي في المقابل فيها إنسانية لا تضاهي.

• الأستاذ الدكتور فوزي عبدالرحمن الفخراي، أستاذ الآثار اليونانية والرومانية بكلية الآداب جامعة الإسكندرية، فضلاً عن تدريسها للدراسات القديمة في بداية حياتها الأكاديمية بذات الجامعة، وهو تعبد الشيفوخة والعروض والألم بدار (أحمس خليفة) للمسلمين بمنطقة سموحة فرغم عناء الكهولة والمعاناة فإن الذاكرة ما زالت نشطة تسترجع الماضي البعيد وكأنه أمس قريب: لا أتصور أن أحداً بكلية الآداب، جامعة الإسكندرية أو بمنطقة الشاطبي أو سموحة أو حي لوران لم يعرف أ.د فاطمة سالم. هكذا بدأ حديثي إذ كانت شخصية لها حضور طاق وبعد اجتماعي فضلاً عن طيبة قلب ملحوظة. بداية معرفتي بها كانت بكلية الآداب جامعة الإسكندرية. لا أتذكر السنة تحديداً لكن تقريباً في بداية الأربعينيات، إذ كانت تأتي أسبوعياً للتدريس في جامعة الإسكندرية لأنها كانت منتدبة من جامعة القاهرة، ثم بعد ذلك تعرفت عليها أكثر في إنجلترا أثناء البعثة الدراسية وذلك في بدايات الخمسينيات أو منتصفها

المواقف، الذكريات معها كثيرة. لكنني أذكر موقفاً بالتحديد وهذا الموقف أنتذكره بوضوح لأنه يذكرني بزمن تلاشي تماماً وعاد وجوده مستحيلاً. حين عيّنت د. فاطمة سالم مدرساً بجامعة الإسكندرية، كنت أنا ما زلت معيداً أي لم أحصل بعد على درجة الماجستير، والدكتورة فاطمة سالم كانت تجيد الإنجليزية والفرنسية والعربية كتابة وقراءة وترجمة، بيد أنها لم تكن تعرف الألمانية التي كنت أعرفها، فطلبت مني في يوم

فاطمة سالم على الدكتوراه وزوجي أيضاً كان مجتمعان لجلسات عمل طويلة لقراءة خطاب (شيزرون) وبالذات الخطاب الموجهة إلى أتيلينا.

ولكن ما أريد أن أوضحه وأؤكد عليه أن صلتني أنا وزوجي بفاطمة سالم لم تكن فقط صلة لتلمذة في البداية ثم زمالة بعد ذلك، لكنها كانت صلة واسعة وحميمية على كل مستويات الحياة الاجتماعية والمواقف على هذه الصلة كثيرة منها: أنني أحتفظ ببعدي لها من زنجبار منذ ١٩٥٦م. وهي عبارة عن قطعتين من قماش القطن أتت بهما من زنجبار وشرحت لنا أن مثل هذا النوع من قطع القماش عادة يستخدم في الصلاة كغطاء للرأس والجسم فضلاً عن أغراض منزلية أخرى..

ومثلاً أثناء العدوان الثلاثي على مصر سنة ١٩٥٦م، تعرضت الإسكندرية للقصف وكان ذلك بعد عودتنا من البعثة، ولما كان (علي وعليّة) جنديي أ.د فاطمة سالم اللذان كانا معنا في الإسكندرية، يخافان أصوات القصف، فإن فاطمة سالم حين حدثتني عن ذلك، عرضت عليها أن تقيم معنا في حي سموحة بالإسكندرية، وبالفعل وافقت وعشنا سوياً عيشة أسرية وكانت د. فاطمة سالم في منتهى اللطف تحكي لنا عن جزيرة زنجبار وجبالها وعن عائلتها فضلاً عن أشياء مختلفة لم أكن أعلمها. ورغم أن فاطمة سالم كانت تحكي لنا الكثير عن أسرتها في زنجبار وجذورها العربية، ورغم أنني لدي فكرة عن العلاقة السياسية والتاريخية بين زنجبار وسلطنة عُمان، فإنني لم أربط أن كون فاطمة سالم عربية من مواليد جزيرة زنجبار يعني ذلك أنها عُمانية الأصل والمنبع، لاسيما وأنه يتنامى إلى مسامعي الآن أن عُمان وزنجبار كانتا دولة واحدة لفترة تاريخية طويلة. وإن كان يحضرنني الآن والذاكرة تجتر الذكريات البعيدة أن د. فاطمة سالم حين زيارتها الأخيرة للإسكندرية في نهاية السبعينيات، ذكرت لنا أنا وزوجي أنها مستقرة في موطنها سلطنة عُمان منذ ما يقارب عشر سنوات. بيد أن تقدم السن بنا وكثرة الذكريات وبعدها الزمني قد جعل الأمور تتداخل وتختلط في الذهن.

رحمها الله برحمته الواسعة كانت فاطمة سالم واقعاً جميلاً، والآن ذكرى عزيزة علينا جميعاً تذكرنا بمراحل عمرنا المختلفة، بشبابنا، بدارستنا، في الجامعة، أقول حقاً أنها ذكرى جميلة حين أتكلّم عنها الآن لا أستطيع أن أقول: كم كنت أحبها إذ كان حباً حمياً والعلاقة بيننا كانت من أجمل ما يكون قد تكون طبيعة شخصيتها وقلة عدد طلابها سبباً في وجود علاقة صداقة بينها وبينهم، لكن ذلك لم يكن يعني أنها كانت متساهلة معهم أثناء

ما أن أشتري لها كتاباً لشاعر هو (جوفينال)، وأترجم الكتاب لها من الألمانية إلى العربية. وبالفعل اشتريت الكتاب وأتيته به إليها لكنني اعتدلت لها عن ترجمته بشدة، لأنني أحسست بجرح شديد، فرغم أن الفارق السنّي بينهما لم يكن كبيراً فإنها كانت مديراً مساعداً أي حاصلة على الماجستير ولم أكن أنا كذلك فهي بالنسبة إليّ زميلة في مرتبة أعلى علمياً. وزمان كانت هناك قواعد تتعامل بها ونجمل بها أساتذتنا، وأنا كنت أعدها في تعداد أساتذتي لأنها درستني سنة كاملة لغة لاتينية. حين أتذكر تلك السنوات أشعر بأسى عميق على زمن ولي حين كانت الجامعة حقاً جامعة أخلاق وعلم.

• الأستاذ الدكتور: ماهر عبدالقادر محمد علي وكل كلية الآداب بجامعة الإسكندرية لشؤون الدراسات العليا والبحوث (سابقاً)، وأستاذ تاريخ العلوم وعميد كلية السياحة والفنادق (حالياً) بذات الجامعة.

يقول: لقد قمّت والفريق المكلف بقراءة مجموعة من الأبحاث لأساتذة مختلفين، كان علينا أن نقوم باختيار بحث لهؤلاء من أجل إعادة نشرها في كتاب تذكاري أعدته كلية الآداب بجامعة الإسكندرية خصيصاً بمناسبة افتتاح مكتبة الإسكندرية في السادس والعشرين من شهر أكتوبر ٢٠٠٢م. وبناءً على ذلك قمنا باختيار بحث للأستاذة الدكتورة فاطمة سالم وهو (فن الشعر لهوراثوس والنقد الأدبي)، كي يُعاد نشره ويطلع عليه العلماء والمثقفون بمختلف مستوياتهم.

وفي حقيقة الأمر أستطيع أن أقدر مجموعة من الأسباب التي بموجبها تم اختيار البحث السابق ذكره. يتمثل أولها أن أد فاطمة سالم علم من الأعلام المهمين جداً في جامعة الإسكندرية بصفة عامة وكلية الآداب بصفة خاصة. وقد واكبت الراحلة فترة زاهرة من فترات هذه الكلية والجامعة، وكانت لها إضافات فكرية بواسطة أبحاثها الكثيرة في نطاق الكلاسيكيات، وعليه فمن الطبيعي أننا حين فكرنا في إصدار مجلد تذكاري يتكون من خمس مجلدات: ثلاثة باللغة العربية، واثنان باللغة الإنجليزية، يحوي بحثاً دونت عن الإسكندرية لفرة زمنية طويلة، أن نفتخر بحث أد فاطمة سالم لها في المجلد الأول والمتضمن للعهد الأول من المجلة المخصصة للاحتفال بافتتاح مكتبة الإسكندرية.

ويهمني في هذا الموضوع أن أبين بشيء من التفصيل مجموعة من النقاط التي كانت موضع جانبية وبموجبها تم اختيار البحث. فرغم أنني لست طالباً مباشراً للراحلة العظيمة فاطمة سالم، إذ كنت أدرس الفلسفة بكلية الآداب وهي ذات الكلية التي

كانت تُدرس فيها أد الدكتوراة فاطمة سالم ورأس أحد أقسامها خلال فترة الستينيات، فإنه في تلك الفترة كانت أد فاطمة سالم لها اهتمام بالغ بدراسة الكلاسيكيات أي الدراسات القديمة، لكنها تتناولها بروح فلسفية ولذلك حين الاطلاع على كل أبحاث الأستاذة فاطمة سالم ستجد أن هذه الروح حاضرة ومهيمنة على الدراسة، وهذا ما شدي وزملائي من الفريق المكلف بالعمل إلى البحث، وبهذه المناسبة أود أن أوضح أن بحث (فن الشعر لهوراثوس والنقد الأدبي) للدكتورة فاطمة سالم هو بحث قديم أنجزته للراحلة عام ١٩٦٥م وأول نشرة له كان في المجلد التاسع عشر (١٩) من المجلة الأكاديمية المحكمة من مجلدات كلية الآداب بجامعة الإسكندرية.

والمطلع على البحث يلاحظ أنه يلقي أمامنا مجموعة من الاعتبارات المهمة. منها أنه بحث في الكلاسيكيات، والكلاسيكيات هي لب اهتمام فاطمة سالم وشغلها الشاغل، وأيضاً أنه بحث يحوي على موضوعات الأدب وهو الشعر، ولكن ليس ذلك التناول التقليدي للنظرة النقدية للشعر، بل التناول الممزوج بنظرة فلسفية شاملة للموضوع وبكل ما يتعلق به. ومن ثم ورد نقد فاطمة سالم في البحث على نحو موضوعي شديد يؤكد مجموعة من المصادر والمراجع التي وظفتها في تحليل مقالات فكرة البحث. وهذا النوع من النقد يخلص منه إلى الهدف العام والمتمثل - من وجهة نظري - في عدة اتجاهات أبرزتها الراحلة وتحدث عنها منها: المقدمة وتوظيف العواشي. فقد اتسمت المقدمة بنظرة نقدية عامة، وهذه النظرة هي التي أضفت على طريقة التحليل والموضوع قدراً كبيراً من الموضوعية، والرؤية الذاتية في نفس الوقت. تلك الرؤية التي أجلت لنا مدى الاهتمام بالأطر الفلسفية والميتافيزيقية التي اتخذتها فاطمة سالم كأساس للانطلاق في تناول الموضوع ككل، فضلاً عن تقييمها لعمل هوراثوس، وهو تقييم يعبر عن رؤيتها الخاصة ذات الجانب الفلسفي والأدبي في التعامل مع موضوع البحث.

وباستعراض النظرة النقدية لموضوع البحث نجد وبصورة دقيقة أن أد فاطمة سالم اهتمت بشكل واضح بدراس الاتجاهات المختلفة في تعريف النقد الأدبي سواء القديم منها أو الحديث، وقد توصلت إلى أن نظريات النقد - وعند القدماء بصفة خاصة - جاءت في الأبحاث والدراسات لتكثف من مدى إحساس هؤلاء بالجمال، وتقديرهم له، كما أن اختيار فاطمة سالم لنص (فن الشعر لهوراثوس) جاء بغرض إيضاح وضع الفلسفة في ذلك الوقت من خلال نص أدبي يُعد نموذجاً

للكلاسيكيات القديمة.

كما يجب أن نلاحظ أن كتاب (فن الشعر لهوراثيوس)، وكما تشير أد فاطمة سالم أنه كتب فيما بين عام ٨ قبل الميلاد وعام ٢٣ قبل الميلاد، الأمر الذي يمن عن اختلافات كثيرة في وجهات النظر أنكرتها الراحلة فاطمة سالم، واعتبرتها بمثابة اجتهدات من جانب المفكرين القدماء، والتي من خلالها توصلت إلى أن: العصر (المتأغرق) لا يشتهر بنظرية أدبية نتيجة لضياغ وثائقه، كما أن هذا العصر لم ينتج نظرية أدبية يمكن أن نقارن في جدتها بنظريات القرن الرابع في أثينا، بالإضافة إلى أن هذا العصر لم ينتج أي فن أدبي يمكن أن يقارن بعصر (باركليز) أو بفن (هوميروس)، كما أن العصر (المتأغرق) اشتهر بالدراسات التاريخية الجادة والتكنولوجية، واشتهر أيضاً بظهور المذاهب الجمالية المغالية. وأضاف إلى ذلك

أن كل هذه الأمور وجهت اتجاه المفكرين في العصر (المتأغرق) إلى الاهتمام بالبحث العلمي والدراسات المتعلقة بمكتبة الإسكندرية خاصة الفهارس المكتوبة، كما اتجه الكتاب نحو نشر نصوص (هوميروس) ونقدتها ونشأة الخلاف بين القديم والحديث.

لجملة تلك الأسباب وما يندرج تحتها من تفاصيل وأفكار أخرى، قررنا اختيار بحث (فن الشعر لهوراثيوس والنقد الأدبي) لأستاذة

للكثورة فاطمة سالم، حتى يكون نصاً معبراً عن روح الكتابة لعصر معين وهو العصر (المتأغرق) الذي يمثل مرحلة مهمة، وكما ترى أد فاطمة سالم، من مراحل الحياة الفكرية وتطورها بمكتبة الإسكندرية القديمة، والبحث يعد تعبيراً أصيلاً عن فترة من فترات الإنتاج العلمي والفكري في مصر في تاريخ الحضارة عموماً، الذي ساهمت في صنعه فكرياً أد فاطمة سالم بواسطة أبحاثها وبصورة أساسية

• الأستاذ سيد حسن أبو راس أحد طلاب أد فاطمة سالم والأن هو أحد الشخصيات البارزة في مجال السياحة بالإسكندرية، حيث يعمل مديراً عاماً لشركة (مصرم) للسياحة بكونرنيش الإسكندرية، يحيي سيدي بشر يقول: إنني أساساً من صعيد مصر تحديداً منطقة (النبوية) حيث مسقط رأسي، لكنني أتيت إلى الإسكندرية للدراسة الجامعية ومن هنا كانت أول معرفتي

بأستاذتي أد فاطمة سالم، حيث إنني في سنة ١٩٦٤م التحقت بالجامعة للدراسة في قسم الدراسات اليونانية واللاتينية (كلاسيك)، فممن الطبيعي أن تدرسني أد فاطمة سالم اللغة اللاتينية، بيد أن فاطمة سالم لم تكن بالنسبة لي أستاذة

فحسب، بل مثلاً أعلى يحتذى به في جميع مواقف الحياة

ولذلك حين أتذكر شخصية أستاذتي لا بد أن تمر التفاصيل عبر الذاكرة بدقة متناهية. إذ كانت أد فاطمة سالم مثلاً للتفاني وكان لها مقدرة رهيبة في إشعارنا أننا زملائي من طلابها بتلاشي رهبة الأستاذة لديها فقد كانت في مواقف كثيرة وبشكل طبيعي أختاً أكثر منها أستاذة، قريبة إلى طلابها الذين كان يتراوح أعدادهم بين ثلاثة وثمانية طلاب، وحين كانت تدرسنا كانت تغرس فينا روح البحث العلمي تلك الروح التي كانت أمراً ملموساً وطبيعية في

شخصيتها وشخصيات زملائها من أستاذة جيلها فضلاً عن طلابهم، ومن ثم كنا نتعلم المادة العلمية بوصفنا باحثين لا متلقين للمعلومات فحسب، ورغم ندرة المتخصصين في قسم الدراسات اليونانية واللاتينية لصعوبة الدراسة فإن أد فاطمة سالم بتفانيها العلمي استطاعت حقاً أن تجعل من اللغة اللاتينية وهي لغة صعبة وميتة إلى لغة حية سلسلة مع كل طلابها سواء في مرحلة

الليسانس أو الدراسات العليا، وأما شخصياً لم يكن تفوقي في اللغة اللاتينية سوى ثمرة مجهودها وأسلوبها في التدريس الذي أعده من وجهة نظري قمة أساليب التدريس كيف لي أن أسرد شخصية أستاذتي؟ فاطمة سالم كأستاذة قول كل شيء علمتي كيف أن أتعامل مع العلم بعمق وحب وهو من وجهة نظري أهم بكثير من مجرد التعامل مع المواد بوصفها مواد تخصصية علمية أو مناهج فقط

وعلى مستوى الحياة تلمعت منها كيف أن يكون الإنسان متواضعاً ومن الضروري قبل أن يكون أستاذاً أو أي شيء آخر من هذا القبيل، أن يكون إنساناً. لذلك هناك واقعة مهما بعد بي الزمان لن يستطيع محوها. حين كنت طالبا بالفرقة الأولى أو الثانية على ما أنكر، انقطع عن الكلية أسبوعاً كاملاً بسبب مرضي ولن أنسى أن الأستاذة الجليلة ورثية القسم أد فاطمة سالم، كانت قلقة علي



مدالية التكريم من مصر



والسكن تقول شوقية: أعرف
د. فاطمة سالم لأنها سكنت
معي في نفس العمارة.
فقد كانت تسكن بالدور الأول
شقة رقم (١)، والعلاقة بيننا
كانت صداقة قوية بدأت منذ
خمس وأربعين عاماً واستمرت
إلى أن رحلت عن الإسكندرية.

ولذلك تجمعتي بها ذكريات كثيرة (بعد شعر رأسي)، وقبل كل
هذه الذكريات أقول: إن أ.د فاطمة سالم صاحبة فضل عظيم عليّ
وعلى أولادي.. إذ كانت دائماً ترعاهم، وتشرف عليهم في
المذاكرة وتعلمهم اللغة الإنجليزية والفرنسية، فهي التي ألقتهم
بمدارس اللغات (مدرسة فيكتوريا (VICTORIA - COLLEGE)، إذ أن
تعليمي محدود ولا أعرف أي لغة أجنبية فأولادي كانوا يحسنونها
كثيراً وقد كانت دائماً تلاعبهم.

حسن المعاملة والثقة والمودة بيننا كانت مثبته، فقد كانت
د. فاطمة سالم تسافر إلى القاهرة ثلاثة أيام أسبوعياً وتترك
معي أحفادها (علي وعليه)، وهذه المعاملة الطيبة بيننا
استمرت حتى انقطعت أخبارها عنا، ومع ذلك ذهبت أنا
وأولادي إلى حي (لوران) بكورنيش الإسكندرية للمسئول
عنها، حيث أقامت هناك في فيلا صغيرة مقابل
البحر بعد أن تركت شقتها هنا بحي الشاطبي.

أنا وأولادي تعلمنا منها الكثير. فالدكتورة فاطمة سالم لم
تكن أستاذة جامعية فحسب، بل أستاذة في شؤون الحياة.
أنا شخصياً حين تزوجت لم أكن أعرف أموراً كثيرة في
الحياة أو كيفية التعامل معها فلمعتني د. فاطمة سالم
وتعلمت منها الكثير.. ويرجع الفضل لله أولاً ولها ثانياً في
النهوض بأولادي علمياً فهي التي كانت تعلمهم إلى أن
أصبح أكبرهم طياراً وألوسط مهندساً بشركة نفط، والأصغر
ابني أحمد مترجماً.

ولذلك أشعر بداخلي أنني مهما قلت أو كتبت عنها لن نوفيهما
حقها في المكانة.. رحمة الله عليها وأسكنها فسيح جناته.
كانت سيدة فاضلة تغفل الخير دائماً.. فكم من أولاد درست
لهم دون مقابل ومنهم بالطبع أبناءتي.. كانت امرأة عظيمة
شخصية كريمة الجدة، ولذلك نال من عطايها الكثير.
معرفة كانت معرفة فخر وخير ومحل ثقة الجميع.. فأنا
وزوجي ليس من طبعنا الاختلاط بأحد، لكن د. فاطمة سالم
كانت الوحيدة التي اختلطنا بها لأخلاقها الحميدة التي لم
نجدها في أحد غيرها.

بوصفي أحد طلابها تأتي بعنواني من شؤون الطلاب بالجامعة،
وتجي لزيارتي في بيتي.. مهما قلت أو وصفت لن أستطيع أن
أوفي هذه الزيارة حقها لأنها زيارة غرست في نفسي أثراً وعرفت
منها معنى التواصل والإنسانية حقاً.. هل يعقل في زمننا الآن أن
أستاذاً جليلاً يزور طالبا عادياً مثلي بنفسه

ولذلك أقول: إن فاطمة سالم كان لها أسلوبها الخاص في
التدريس وأسلوبها الخاص في التعامل مع الآخرين في الحياة
لأنها كانت على قدر كبير جداً من العطاء على كل المستويات،
ولا أبالغ حين أقول ذلك إذ يشهد لها الجميع بذلك، هذا
بالإضافة إلى أن من ضمن سمات شخصيتها الدقة المتناهية
والمطالبة دائماً بأن تكون الأمور كما يجب، ولذلك كانت
ترفض عدم الانضباط وقلة النظام والأشياء الخطأ وتزعج
لذلك انزعاجاً شديداً، عادة ما كان هذا الانزعاج هو مؤثرنا
الأول بنوعية مزاجها حيث ارتفاع درجة صوتها وهي تمر
بممرات كلية الآداب، فنحرف مباشرة وقبل دخولها قاعة
المحاضرة إذا ما كانت اليوم الدكتورة عصبية أم لا؟ غاضبة أو
الحالة عادية؟ وكان أحياناً يمر أسبوع كامل دون أن نزعج د.
فاطمة سالم من شيء. وهنا يوحشنا كثيراً صوتها وإرشاداتها
في التوجيه والأمر والنهي، ومن ثم كنا نتعجب أن نرمي لها
قصاصيص من الورق في العمر حتى نسمع منها جملتها
المعتادة حين تدخل القاعة: (الحضارة اليونانية حضارة عريقة
واللغة اللاتينية لغة الشعوب المتحضرة، فكيف لي أن أعلمها
لكم وأنتم تفتقدون إلى أبسط قواعد التحضر: النظافة).

رحم الله أستاذتي لقد كانت تنتمي إلى جيل الرواد الأوائل. إذ
تمثل الدفعة الأولى من فتيات الجامعة اللاتي تخرجن من جامعة
القاهرة. ذلك في بداية الثلاثينيات وهي ذات الدفعة على ما
أعتقد، التي ضمت الرائدة أ.د سهير القلماوي.. رائدات القرن
الماضي تركوا لنا بصمة بادلتها لنمساها في جدية شخصياتهم
وعزم أبحاثهم.. أنا مثلاً ما زلت أحفظ في مكتبي في القاهرة
ببحث لأستاذة الدكتورة فاطمة سالم منذ الستينيات وهو عبارة
عن كتاب كامل يحوي تراجم للدكتورة فاطمة سالم عن الخطب
الكتلينية، ولذلك أقول لروحها العطرة ولكل جيلها ممن رحلوا عن
دنينا: أنهم حقاً كانوا أستاذة فاجعة الإسكندرية في زمانهم
كانت حقاً جامعة أما الآن فلا تليق.

وفي عامرة من المعمارات العتيقة بشوارع (هيروdot) بالقرب
من جامعة الإسكندرية، تقطن شوقية محمد محفوظ حرم اللواء
عبدالحاميد علي جامع. امرأة في العقد السادس من عمرها
عرفت أ.د فاطمة سالم فترة زمنية طويلة بحكم علاقة الجيرة

هومي بابا والمنظور ما بعد الكولونيالي:

فضاء الهجنة والترجمة الثقافية

ثايرديب*

وريتشارد رورتي، وجوزيف كونراد، وإيم فوستر... وأن تتحرك مع نثره من ترينيداد، مروراً بالكونغو، وبلجي، والصفة الغربية، ولندن، ونويويورك، وتامهيتي... في مراحل تاريخية مختلفة؛ وعبر مختلف الفروع المعرفية، الفلسفة، وتاريخ الأدب، والنظرية السياسية، والتحليل النفسي... بعد أن تكون قد تضلعت ما أمكن من كل ذلك كيما تلتقط الوشم الذي تركه كل هؤلاء على هومي بابا دون أن يحول الوشم بينه وبين نقد أرباب هذه الفروع، أو دفعهم في مسالك ومجاهيل ما كانوا ليحلوا بها، فاتحاً حقولاً جديدة للبحث والدراسة، شأنه في ذلك شأن نظيريه الآخرين فيما يدعى بـ «الثالوث المقدس» للنظرية ما بعد الكولونيالية. إدوارد سعيد وغاياتري سبيفاك وهومي بابا، حيث ينطبق على ثلاثتهم ما قاله عن سبيفاك أحد زملائها من أنها «تركيبية علمية قد تكون أفضل المتاح على وجه الأرض» (١).

أن تقرأ هومي بابا يعني أن تتورط في ذلك المنظور ما بعد الكولونيالي، أو الأقلوي، أو المهاجر الذي تعاد منه كتابة تاريخ الحداثة. فما يراه هومي بابا هو أن تواريخ الكولونيالية، والاستعباد، والاستغلال، والتمييز الجنسي، والاضطهاد، والتراتيب الطبقي... لا تتكلم على شعوب أو طبقات أو مناطق بعينها مرتبطة بهذه التواريخ، بل تتكلم على التباينات الاجتماعية المشككة للحداثة. تتكلم على يومي الحداثة. وما يساعدنا عليه المنظور ما بعد الكولونيالي، أو الأقلوي، هو التفكير في تلك الطرائق التي يفصح من خلالها عن التراتيب الاجتماعية وتفاوتاتها

(١)

أن تقرأ هومي بابا يعني أن تعيش تلك اللحظات من الغرابة المقلقة، على الحدود ما بين الثقافات والأمم والهويات والعوالم: في العمر الفاصل الواصل: على الجسر: في منطقة «الهجنة»، «التجاذب»، «الانططار»: في «الفترة الزمنية الفاصلة»، وما لا يقبل الترجمة: في الغفاء»، «والعماء»، وما لا يدرك»، وذلك كيما تستكشف أن هذه اللحظات والأمكنة ذاتها هي زمنيات وفضاءات المعرفة، والإدراك، وقابلية الترجمة، حيث يجري تفاوض الهوية، وتنبع المقاومة، وتدخل الحجة العالم.

أن تقرأ هومي بابا يعني أن تمضي حيث تأخذك توني موريسون، ونادين غوردابير، ومحمود درويش، وديريك واليكوت، وعادل جوسولا والا، ونهضة هارلم... ويعني أن تتواصل وتقطع، في آن واحد، مع فرانز فانون، وميشيل فوكو، وجاك لاكان، وجاك ديريدا، وإدوارد سعيد، وجوليا كريستيفا، وفريدريك جيمسون،

* كاتب ومترجم من سوريا

الشرق والغرب، والذات الآخر، والسيد والعبد، والداخل والخارج، موقع يتقلب على الأسس المتعينة ويكشف عن فضاء من الترجمة لا تكون فيه الهويات منسوبة إلى سمات ثقافية متعينة مسبقاً وغير قابلة للاختزال وقائمة خارج التاريخ. فالسيد والعبد، أو المستعمر والمستعمر، لا يمكن النظر إليهما، في عرف بابا، على أنهما كيانان منفصلان يحدد كل منهما ذاته على نحو مستقل. والأم، في عرف بابا، أن ثمة تواجهاً وتبادلاً متواصلين تؤدي فيهما الهوية الثقافية أداءً، في زمن الحاضر، وفي فضاء «حدي» هو موقع هجين يترك لـ «الاختلاف الثقافي» أن يبرز ويُفخّ معارف ومعاني جديدة ويمكن من بناء موضوع سياسي جديد يغرب توقعاتنا السياسية المعهودة ويغير الأشكال المألوفة لمعرفتنا بلهجة السياسة.

وبهذا المعنى، فإن كتابة بابا تهدف إلى إعادة موقعة من يحلّل الإنتاج الثقافي، فاتحاً فضاءً جديداً وزمناً جديداً للنطق النقدي، حيث يعيد «الاختلاف الثقافي» الإفصاح عن محصلة المعرفة من منظور موقع الأقلية الدال الذي يقوم إضفاء الطابع الكلياني دون أن يكون محلياً أو خصوصياً، والذي يمكن منه إنتاج أشد أشكال الثقافة استنطاقاً ومسامحة، وإعادة تكوين كامل الدخلة وما بعد الدخلة وما فيهما من عمايات حيال بني القوة المتوضعة ضمن أليانتهما في الهيمنة.

هكذا تنزع كتابة بابا تلك الألفة التي تغلف المصطلحات التي نقاذفها اليوم، مثل «التعددية الثقافية»، و«التنوع الثقافي» و«تعدد الهويات»... فلا يعود بمقدورنا أن نستخدم تلك الكلمات بما نستخدمها فيه من رضاً وبداهة دونما تفكير. ذلك أن «الهجنة»، و«التجاذب»، و«الانشطار»، و«الاختلاف الثقافي» (لا التعددية الثقافية) تثق الهوية وتجعلها ضربةً معقّدة من التقاطع والتفاوض بين فضاءات مكانية وزمنية تاريخية ومواقع للذات متعددة، على نحو يضعنا إزاءه، بل في، ما هو «ليس هذا ولا ذاك، بل شيء آخر بجانبهما»، وإزاءه، بل في، ما هو «أقل من واحد ومزدوج». وبذلك فإن بابا يقول لنا ما لا نريد سماعه، في اللحظة التي لا نراها مناسبة، إنما بطريقة يستحيل علينا أن نتجاهلها أو نهملها. ففي الوقت الذي غدت فيه الأفكار الليبرالية عن «التعدد» والمواظم ما بعد الليبرالية عن «الاختلاف» أشبه بمصطلحات نهائية في الحكم على مسائل الصراع الثقافي؛

ضمن الدخلة. بل إن بابا يُساجل، بمعنى ما، ضد القول بأن الخطاب ما بعد الكولونيالي هو شكل من أشكال «ما بعد الدخلة»، ذلك أن اهتمامه منصب أكثر على إعادة التفكير بجينالوجيا الدخلة، ضد التيار. فسؤال بابا هو: ما الدخلة بالنسبة لأولئك الذين هم جزء من أداتها وحكمها، لكنهم لأسباب تتعلق بالغرب، أو الجنس، أو الموقع الاقتصادي الاجتماعي تم إقصاؤهم عن معايير عقلانياتها أو وصفتها الخاصة بالتقدم فراحوا يعيشون «بخلاف الدخلة» إنما ليس خارجها؟ وسؤال بابا هو: ما أشكال الهوية والفاعلية التي تبرز من أكرار الدخلة ومنصفاتها وضروب قلقها؟

فعلى الرغم من ذلك الاستخدام الضففاض لمصطلح «ما بعد الكولونيالية»، في وصف تشكيلة هائلة من الممارسات الثقافية والاقتصادية والسياسية على نحو يهدد بأن يفقد هذا المصطلح معناه الفعّال^(٢)، فإن ما يبقى مشتركاً بين الدراسات ما بعد الكولونيالية هو ذلك الاهتمام لا بانقضاء الدخلة، وإنما بإعادة تحديد موقعها. ما يبقى مشتركاً هو ما تحاوله الحواف. في زماننا ما بعد الحديث. من إعادة تحديد اللب. وما تتجرب عليه الهوامش من إعادة تشكيل المركز. في مراجعة لا تنتظر إلى «اللاغرب» على أنه مجرد آخر لـ «الغرب»، أو موقعاً يجري تعريف تاريخه وهويته في تكوين دخلة صاغها مسار «الغرب» وعقله، إنما دون أن تسلك (أي هذه المراجعة) سبيل الأصولية الثقافية أو القومية أو الدينية التي تصور صورةً لثقافتها أو أمتها أو ديانتها بوصفها مصدراً أصيلاً للهوية النقية التي لم يلوئها الغرب الحديث^(٣).

أن تقرأ هومي بابا يعني أن تسمع ذلك الاعتراف العدوي بأن النظرية ما بعد الكولونيالية لا يمكنها تقادي بني المعرفة الغربية، وإن سلّحت تقديها على عماياتها وضروب انغلاقها. كما يعني أن تدرك أن موقع الثقافة اليوم لا يقع في لسياب نقى من التراث، بل على حواف التماس بين الحضارات حيث تنطلق «بينية» و«هجنة» و«هويات» جديدة. فشاغل بابا الأساسي هو ذلك الإهمال الذي نال «التجاذب» الذي يتسم به موقع الثقافة والهوية، ذلك الإهمال الذي لا يقتصر على الممارسة الأوروبية للتحليل للثقافي بل يتعداه إلى الطرف الآخر الذي يفترض به العكس. وجهود بابا مكرسة لاستكشاف الموقع الثقافي الهجين والبيني، مدافعاً عن موقع نظري يقلت من ثنائيات

وفي الوقت الذي تعتمد فيه براغماتية جديدة وأصولية سلفية إلى تصنيف ما هو «خاص» و«محلي» وإلى شلّ حتى إمكانية التفكير بما هو عام؛ وفي الوقت الذي بلغ فيه تسليح «الأخرية» من أجل الاستهلاك معدلات غير مسبوقه وغدا فيه التداول العالمي للصور والقوالب النمطية الثقافية صناعة كبرى، راح هومي بابا يطرح أسئلته المعيقة حول كفاية القوالب الخاصة بـ «التسامح» و«العندنية» وقدرتها على سرد توارخ عدم التسامح واللامدنية، مما تعرّض ويتعرّض له أخرو المتروبول الغربي من مستعمرين، وزنوج، ونساء، وعمال... وراح يشدّ القوالب الليبرالية والأصولية والراдикаلية إلى الحد الذي تخضع عنده نقاطها المعماء التي تشقّ عن مركزياتها الإثنية وبلغاتها الإرادية، وإلى الحد الذي تنمّ فيه على «الأخر» الذي يظهر في عماياتها كما العرض المرضي الدالّ.

(٧)

ليس عمل هومي بابا، إذ، مجرد استكشاف لأوضاع البلدان الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، بل جلاء لديناميات السلطة والإخضاع والمقاومة. وبذلك فهو ينطوي على فكرة العمومية المفاهيمية، أو على ذلك النوع من العمل الذي ندعوه بـ «النظرية»، وذلك في اللحظة التي نسمع فيها من كلّ حذب وصوب أن «النظرية قد ماتت». ولعلّ من المهم، قبل أن نستكشف طبيعة ممارسة بابا للنظرية، أن نلقي نظرة على النحو الذي تنبع فيه المقاومة من ذلك العيش على الحدود، في منطقة القلق والهجنة والانشتار؛ وإلى الكيفية التي يعمل فيها دك المعاني المألوفة، للهوية والإثنية والذاتية والأخرية، على خلق إمكانية الانفتاح على واحة من الاستنارة النظرية واجتراح مقاومة تخيل الجدة إلى العالم، بما يرفع من قلق اللحظة الزاهنة وخوفها ويخلق فسحة من الأمل.

ما يراه هومي بابا هو أنّ أنظمة المعنى، والخطاب، والحكم.. تحمل في، وعبر، العلاقات الاجتماعية المتجاذبة التي يخلقها فعل الانشتار الاجتماعي والخطابي، بحيث أننا كنزوات لنلك الأنظمة نكون واقعين في شراك هذه السيوروات الشاكلية من تعيين الهوية والتي تمثل الشرويط التي يتكوّن فيها مخيالنا الاجتماعي، سواء كشأ مستعمرين أم

مستعمرين، مضطهدين أم مضطهدين، من الأقلية أم من الأكثرية. بيد أن هذا الانشتار ليس عند بابا مجرد شرك أو مأزق، فهو لا يقع على الطرفين في النقطة ذاتها، وسيوروته المتفارقة لدى كلّ منهما تتيح للمستعمر أو المضطهد إمكانية بناء استراتيجيه أو فاعلية تفكك صوت السلطة عند نقطة الانشتار وبذا تُخلّق إمكانية الاستنارة والتدبّر والمقاومة، بل وإمكانية الهدم، من العيش عند التقاطع

والتجاذب، وربما من الجهد الذي يجب أن يبذله المستعمر والمضطهد كيما يعيش هناك ويُعنى بشئين متناقضين في الوقت ذاته دون التعالي على هذا التناقض أو كبته. ذلك أن إقامة المستعمر أو المضطهد، أو الأقليوي في التناقض، تتيح له أن يستخدم هذه السيورة في بناء فاعلية اجتماعية تتم من خلال التدخل في لغة السلطة وكشف انشطارها وإعادة إنتاج تلك اللغة في حالة متبيلة قليلاً، على نحو يطبع بحسابات المتمكنين ويصبح لغير المتمكنين أن يعرفوا الاستراتيجيات التي يُضطهدين من خلالها وأن يستخدموا تلك المعرفة في بناء مقاومة. ففي عُرْب بابا أن الاختلافات الطفيفة والانزياحات البسيطة غالباً ما تكون العناصر الأشد أهمية في سيوروة الهدم والتغيير(٤)، ويغيبه إهماس كلّ هذا، فإننا نلجأ إلى مخالين يوردهما بابا في موقع الثقافة. أولهما هو الذي يقوم عليه الفصل السادس المُعنون «دوالل أجدت على أنّها أعاجيب: أسئلة التجاذب والسلطة تحت شجرة خارج دلهي، مايو (أيار) ١٨١٧». ففي أوائل القرن التاسع عشر، حاول بعض الهنود الذين اعتنقوا المسيحية وأراحوا يمارسون تعليمها والهداية إليها، حاولوا حت الفلاحين الهندوس في شمال الهند على التحول إلى المسيحية. وكان ذلك يثير حوارات بين الطرفين قد يسهل تفسيرها على أنّها نوع من التبادل بين مسيحية استعمارية قوية ومتحمسة لتحويل الهندوس إليها وبين تقليد ديني محلي أو أصلي يقامو هذا التحول. غير أنّ اللافت في سيوروة هذا التناقض الحواري أو هذا الحوار التناقضي هو أنّ الطريقة التي غاض بها الفلاحون الهندوس هذه العلاقة الكولونيالية تمثلت بمواصلة إنتاج خطابات إضافية [بالمعنى الديريدي لكلمة

ليس عمل هومي بابا، إذ، مجرد استكشاف لأوضاع البلدان الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، بل جلاء لديناميات السلطة والإخضاع والمقاومة. وبذلك فهو ينطوي على فكرة العمومية المفاهيمية، أو على ذلك النوع من العمل الذي ندعوه بـ «النظرية»، وذلك في اللحظة التي نسمع فيها من كلّ حذب وصوب أن «النظرية قد ماتت».

ليس عمل هومي بابا، إذ، مجرد استكشاف لأوضاع البلدان الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، بل جلاء لديناميات السلطة والإخضاع والمقاومة. وبذلك فهو ينطوي على فكرة العمومية المفاهيمية، أو على ذلك النوع من العمل الذي ندعوه بـ «النظرية»، وذلك في اللحظة التي نسمع فيها من كلّ حذب وصوب أن «النظرية قد ماتت».

الإضافة] هي مواقع للتفاوض والمقاومة. كانوا يقولون، مثلاً، «يسعدنا أن نتحول إلى المسيحية إذا ما أقتنعونا بأن كلمات الإله المسيحي لا تصدر من أفواه أشخاص يأكلون اللحم. كلمات الإلهم جميلة، لكن كهنتكم ليسوا نباتيين، ونحن لا نصدق أن أحدا يأكل اللحم يمكن أن ينقل كلمة الله». وبالمطبخ، فإن منطق التناقض والتضاد بين المسيحية والهندوسية، أو حوار السيد والعبد، لا يتطوي على ما يقتضي بناء هذا الموقع المتفارق والمتناقض، أو هذا الدالول (Sign) القائم على التفاوض والذي يمكن أن نسميه «الإنجيل النباتي»، هذا الإنجيل الذي يبدو بمثابة مطالبة بقراءة جديدة لذلك النص المقدس الذي يقول: «كل ما يدخل الإنسان من خارج لا يقدر أن يتجسسه. لأنه لا يدخل إلى قلبه بل إلى الجوف ثم يخرج إلى الخلاء وذلك بطهر كل الأطعمة... إن الذي يخرج من الإنسان ذلك يتجسّس الإنسان. لأنه من الداخل من قلوب الناس تخرج الأفكار الشريرة، زنى، فسق، قتل، سرقة، طمع، خبث، مكر، عهارة، عين شريرة، تجديف، كبرياء، جهل. جميع هذه الشرور تخرج من الداخل وتنجّس الإنسان» (٥). فهذا النص الآمن والقرار عقدياً، يبدو كأنه يأخذ معنى جديداً، وتُعاد ترجمته، في نقطة الكولونيالي ليكشف عن موقع آخر لمفاوضة السلطة ومقاومتها، سواء رمزياً أم اجتماعياً.

أمّا المثال الثاني، فهو ذلك الفضاء الجديد والإضافي الذي فتحت في إنجلترا تلك الجماعات النسوية مثل حركة النساء المناهضات للأصولية والأخوات السوداوات الجنوبيات إبّان قضية سلمان رشدي. فلقد ساد الموقف آنذاك نوع من الاستقطاب بين الكتاب الليبراليين من جهة والأصوليين الإسلاميين من جهة أخرى. وكان ثمة تصوران مختلفان تماماً فيما يتعلق بمسائل النص والنسبية: هل نحاول قراءة القرآن الكريم عبر استراتيجيات الرواية ما بعد الحداثية وسردها وقيمها الأخلاقية أم نحاول أن نقرأ الرواية ما بعد الحداثية تبعاً لمعطيات التأويل والتوجه النصي القرآني. وبذا كان الأمر أمر ضرب من الاختلاف لا سبيل إلى حله أو تجاوزه. وبالمقابل، فإن رد تلك الجماعات النسوية كان خارج هذا الاستقطاب بكل ما للكلمة من معنى. فقد احتلن فضاء آخر، وطرحن منه سلسلة كاملة من القضايا المتعلقة بتربية النساء وتعليمهن، وسياسات المنزل والأسرة، وسياسات البغاء، كما ريطن بين سياسات الدين في إيرلندا

الشمالية والطريقة التي تمّ بها تحويل الاختلاف الديني في قضية رشدي إلى عامل واسم للاختلاف الإنسي والثقافي. ومع أنه لا رابط مباشر لهذه القضايا بقضية رشدي، فإنها كانت بمثابة الإضافة الدريدية إليها. وبدلاً من أخذ قضية رشدي أخذاً مباشراً وجعلها مشروعين الخاص والتنطّح لطلبها، قامت هذه الجساعات النسوية بفتح هذا الموقع السياسي المنتج إلى جانب قضية رشدي، وبذا أعدن تصريف هذا الحدث وترجمته باتجاه السياسات المتعلقة بالجماعات والمؤسسات العامة، وباتجاه ما تمارسه الدولة من إضفاء الطابع العنصري على الاختلاف الديني.

والحال، أن مثل هذا الفهم يُعَبَّرُ لدى كثيرين واحداً من أهم الأسباب التي تجعل باباً أشدّ اللقّاد ما بعد الكولونياليين إفصاحاً عن كيفية تطور المقاومة ضمن الفرجات أو السطوح البينية التي يكون فيها على القوة والسلطة أن تمحو إمكانية المقاومة. فإذا ما كان الآخرون يحاولون تنظيم المقاومة عموماً واستكشافها، فإن إنجاز باباً يتمثل في تنظيمها تحت شروط مُصمَّمة لبرمجة حتى المقاومة. بل إن باباً يبدو قريباً جداً من الإيحاء بأن الهجنة هي مصدر المقاومة والهدم الأبرز. وأن وجود البرمجة الدائم يحتم أن يكون هناك هجنة دائمة. وهذه الهجنة هي التي توفر على الدوام وجود إضافة وزيادة تسمّ الفعل والادائي قياساً بالمبرمج، منطقة من عدم التعمين والانتشار تنشأ عن ديكالكتيك المبرمج والزائدي. وبذا تكون المقاومة محتومة لا سهيل إلى تفاديها لأن الهجنة عادة الأشياء وديدها. ويُعبّر أدق، فإن باباً يرى أن ما هو مبرمج يقوِّض ذاته إذ يولد هجنة عبر سعيه المحموم وراء النقاء.

وبذا نكون أمام هجنة تبدي كامل التعقيد وتقاوم أي اختزال، وأمام سيروية مزدوجة من المقاومة تشتمل على مقاومة الآخر بوصفها تنكراً، ومقاومة الذات لرغبتها الخاصة الرامية إلى الاستقطاب والنقاء، هذه المقاومة التي يخلقها أثر الآخر الذي لا تستطيع الذات محوه من ذاتها. وبذا لا نكون أمام علاقة بين «ذات» و«لا ذات» مفصولين واحدما عن الآخر فضلاً سحرياً كما يطمح جدول أعمال المضطهدين، بل أمام علاقة الذات - و الآخر التي تنتمي إلى ما يليق به جدول الأعمال هذا من عناد وعنت لدى أباته وتطبيقه (٦).

ولعلّ كلّ ذلك أن يعيد إلى الأذهان ذلك الجدل حول نقلة قام

بها إدوارد سعيد من مرحلة كتابه الاستطراق إلى مرحلة كتابه الإمبريالية والثقافة، وما كان قد تعرّض له من نقد، ماركسي خاصة، يتهمه بانحراف فوكوي عن جوهر صراع القوى والانحياز إلى مفهوم للقوة المتوالدة بمعزل عن موضوعها الذي تتحرك بداخله، مما يجعل الفعليات السياسية الصغيرة، كما يعرض لها فوكوي، بدلاً يتجاهل الصراعات الكبرى التي تبني على التبعية والاستغلال بين الاقتصاديات والثقافات والأمم والأعراق والأجناس (٧).

(٢)

فإذا ما عدنا إلى ممارسة بابا لـ «النظرية» والعمومية المفاهيمية، نجد أن ذلك مصطبغ برواه الأتفة أشد الاصطباغ. فما يتميز به عمل هومي بابا النظري هو أمران اثنان يرى أنهما لا بد أن يتوفر للنظرية (٨)، أولهما هو عدم اكتفائها بإلقاء الضوء على البنية العميقة لحدث، أو موضوع، أو نصّ ما، وثانيهما هو قابليتها للترجمة.

فما ينبغي للنظرية أن تقوم به لا يقتصر على زكشة الإطار الخطابي الذي يتوضع ضمنه موضوع البحث والتحليل، ولا على استكناه العمق ضمن هذا الإطار. ما ينبغي للنظرية أن تنهض به، أولاً وقبل كل شيء، هو أن تنشأ في مواجهة مشكلة ما فتكون استجابة لهذه المشكلة وتصدّيها لها بروح من التمدد والمصيان والخروج على الضوابط، وبطريقة متعددة للفروع المعرفية، وعلى نحو يضع الذات في مكان آخر، أو زمن آخر، يتمّ منه النظر وإعادة النظر. وبذا يفترق بابا عن أولئك المنظرين الذين يجلسون ويفكرون بالمبادئ الأولى في حالة من الرصانة ورباطة

الجأش، ليقوموا من ثمّ ببناء قوالبهم الفكرية. فالأمر عند بابا يبدأ أولاً بتلك الصدمة التي تعترى المرء إزاء المشكلة على الرغم من كلّ ما يمكن أن يوجد من توصيفات لها موروثة وقارة. ليأتي بعدئذ ذلك الشعور بضرورة طرح بناء آخر قادر على استكشاف ما يدعوه بالحلطات «البارزة» أو «الطائرة»، في التحمين الاجتماعي للهوية أو النطق الثقافي. فذلك الحلطات هي الحد الذي يمكن من استكشاف كيف يلتبس حدث، أو موضوع، أو أيديولوجيا أن يقرّعن ذاته ويقرّها ويغدي خطاباً تمثيلاً وعماماً ممتلكاً للقوة.

وبالطبع، فإن امتلاك الخطاب للقوة لا يتمّ من خلال قوة

الحجة أو القدرة على الإقناع وحدها، بل يتطلب نوعاً آخر من السبرورة الفطرية غير المتعينة مسبقاً التي تعمل على «إسقاط» الخطاب على حقول متجاورة ومتناحرة، بحيث يكون عمل «الإسقاط» هذا بمثابة تدخل ومصالاة لبده وتأسيس شيء ما «خارج النطاق». وهذا ما يقتضي من الخطاب اختراق حدوده الخطابية وأطره المفاهيمية القارة وإزاحتها في نوع من مفاوضة حالة العمومية. وبذا يبدو اختراق الحدود القارة ناجماً عن نوعين من الخرق في أن واحد. أولهما يتمثّل في أنّ الخطاب لا يكتسب سطوته وعموميته إلا عبر عدد من المناوشات المحلية أو

الخصوصية التي تقع على حدوده الخطابية وتهدد انفلاقه ونهايته. وثانيهما يتمثّل في أنّ المقاومة التي تبديها الحالة المحلية أو الخصوصية تولد نوعاً آخر من الخرق أثناء إفصاحها عن خطاب عام أو تمفصلها فيه. وبذا يبدو الخطاب والنظرية نتاجاً للتدخل في التوتر والصراع بين الخصوصي والعام، والتجريبي والمفاهيمي، والوضع الخاص والمؤسّسة، في استراتيجية من إعادة التمثيل وإعادة الإفصاح تمكن من مفاوضة ضروب الاستقطاب دون استسلام لمزاعمها أو وقوع في شرك تمثيلاتها وتقسيماتها الثنائية. وباختصار، فإن النظرية تعمل في تلك اللحظة التي يكون فيها ثمة خرق لحدود الخطاب وحدود الحدث، كما تتدخل في حركة الانزياح التي تعمل على رسم الحدود ومفاوضتها في آن معاً، بحيث يكون المرء داخل حقل خطابي ما وخارجة في الوقت ذاته، وبحيث لا تكون للنظرية الأولوية على التجربة ولا للتجربة الأولوية على النظرية.

أما قابلية النظرية للترجمة فتفك بدلاً لذلك الضرب من العمومية المطلقة التي يمكن أن تدّعيها النظرية، ويدبّل لاكتفائها بتكرار إطارها المفاهيمي ومضاعفته ونسخه نسخاً ميكانيكياً في وضعيات ومواضع أخرى. وهي (أي قابلية النظرية للترجمة) تفرض على المنظر أن يعرف لغتين على الأقلّ، أو بعبارة أدقّ، أن يعرف لغات مزدوجة، وأن يكون منحنى كلّ ما يبيّن إلى إمكانية وموضوعية مذبذباً لديه. والحقّ، أن بابا يشير إلى إمكانية وجود طرائق للتفكير بالعام جديدة وأصلية. فبدلاً من الأفكار السائدة عن

**إنّ امتلاك
الخطاب للقوة لا
يتمّ من خلال قوة
الحجة أو القدرة
على الإقناع
وحدها، بل
يتطلب نوعاً آخر
من السبرورة
الخطيرة غير
المتعينة مسبقاً
التي تعمل على
«إسقاط» الخطاب
على حقول
متجاورة
ومتناحرة**

العمومية أو الكونية التي تقوم على التفكير الثنائي: النظرية/ الخصوصية، العمومية/ التحديد، الكونية/ التاريخية، المشروطية/ السياق، يحاول بابا أن يتخلص من هذا النموذج وأن يدلل على إمكانية التفكير بالعام بوصفه شكلاً من الشرطية العارضة أو الطارئة، أو بوصفه ضرباً من الانصاح والتفصيل الذي يقع في الـ «ما بين» في الوقت الذي يمارس فيه عمل الجمع والضم. كل ذلك شرط أن نفهم «البينية» لا على أنها مجرد الوقوع في مكان فاصل ما، بل على أنها تدخل ومقاطعة، واندساس، واقتحام، مما يخلق إمكانية ومشكلة في آن معاً. وبذا نكون إزاء إمكانية التفكير بالعمومية لا على الطريقة الثنائية والمحاكائية، بل عبر ما يدعوه بابا بـ «التكرار»، و«تكرار» بابا هو تكرار مزاح أو انزياح متكرر يفتقر أشد الافتراق عما يعنيه النسخ أو مضاعفة المعامل. فهو يقيم الفارق بين الاكتفاء بمجرد نقل العمومية وبين ترجمتها، موطئاً بذلك شروطاً جديدة للعمومية وفهماً آخر لها. ويمكن القول: إن هذا الضرب من التكرار يدخل تلك اللحظة من الغرابة المقلقة حيث يمكن لشيء ما أن يبدو مثلاً أو قائماً على التماثل، لكنه ما إن يدخل لحظة منطق، وتعيينه، وتخصيصه حتى يتكشف عن اختلاف المعامل.

هكذا يواصل بابا ممارسة النظرية، وإمكانية الترجمة عبر الثقافات، وطرائق جديدة في التفكير في العلاقة الدباكتيكية بين الخاص والعام، والعال، أن كل تملك فعلي لعمل بابا لا بد أن يتكشف حضوراً طاغياً لفكرتي «الهجنة» و«التجاذب»، كما لو أن هاتين الفكرتين عنوان أساسي لما يمكن أن ندعوه «نظريته» أو تصوره الخاص عن العمومية بالمعنى الذي أشرنا إليه. فالهجنة، عند بابا، حركة ترجمة تبقى أسئلة الهوية والانتماء مفتوحة دوماً على التفاوض، وعلى أن تُطرح من جديد، ومن مكان آخر، أو زمن آخر، وتغدو سيرورات تكرارية استقصائية لا تعيّنات أومرية، ثابتة ومسبقة. إنه من العيش في الفرجات الخلالية والسطوح البينية، بحيث لا يكون للانفتاح ذلك المعنى السطحي الذي يشير إلى عدم وجود انغلاق وإلى ذوبان الهوية والانتماء، بل يكون له ذلك المعنى الذي ينطوي على المراجعة وإعادة البناء من جديد، في الحاضر الذي يمثل عيشه فناً قائماً بذاته، فن يقيم الفارق بين التكرار واختلاف المعامل من جهة والتجانس والمجتمع المتجانس

من جهة أخرى، ويكشف أن هذين المفهومين الآخرين جزء من عتاد تلك الثقافات التي تضطهد الآخرين. ألم نقل إن بابا يُسمِّعنا ما لا نريد سماعه؟

(٤)

يمكن إلقاء المزيد من الضوء على فكر هومي بابا بالإشارة إلى علاقته المتجاذبة هو ذاته مع كثير من المفكرين والشعائر السياسية التي تركز هنا على الأبرز بينها. وبدائية، فإنّ تنظير ما بعد الكولونيالية عموماً متأثراً أعمق التأثير بأعمال المنظرين الفرنسيين، خاصة ميشيل فوكو وجاك لاكان وجاك ديريدا. وقد أدى هذا اللقاء بين دراسات ما بعد الكولونيالية ونخبوية النظريات الفرنسية إلى منازعات مشحونة بين مؤيدي ومناهضي هذا التوجه في تحليل عالم ما بعد الكولونيالية. ويكاد أثر الفلاهي السابق أن يكون واضحاً في كل صفحة يكتبها بابا، حيث يدخل إسهاماتهم في مشروعه الخاص، بل ويدافع عنها أشد الدفاع في بعض الأحيان، دون أن يحول ذلك بينه وبين تسليط أشد النقد عليهم ومسألته في كثير من النقاط.

قائل فوكو واضح لدى بابا من حيث ذلك الدفع الذي تدفعه أعماله [أي فوكو] باتجاه إعادة التفكير في طبيعة القوة والسلطة خارج النموذج الثنائي الاستقطابي، وباتجاه البحث عن مكان للنطق وبناء المعنى هو مكان يقع بين حاجة المعنى إلى سنة نظامية وحاجة فعل المعنى أو أرائته إلى إزاحة تلك السنة وتجديدها على نحو متكرر، غير أن بابا ينتقد فوكو على عجزه عن النظر خارج الأطر المفاهيمية الخاصة بالحدادة الغربية. فهو في الوقت الذي لم يكف فيه عن تبيان ما تتسم به الحدادة الغربية من حدية وإقصائية وضبط، لم يُغن بما فيه الكفاية بالتفارق بين الحدادة الغربية وما يدعوه بابا فضاءها الآخر، أو نظيرها أو صنوها المهيض، الفضاء الكولونيالي. وذلك ناجم برأيه عن أن فوكو كان بحاجة إلى استعارات مكانية تقدم على التجانس ولا تتيح مجالاً للزمنيات المتباينة والمتفارقة الخاصة بضررب الانصاح الثقافي الأخرى.

وما يستوقف بابا عند لاكان هو قدرة الأخير على تناول الرغبة وتعيين الهوية والثاقبة ضمن السجل الأنسني والسميائي. ولذا نجد أن أكثر مفاهيم بابا وتحليلاته لا يمكن أن تنفصل في بنيانها وآليات اشتغالها عن التحليل النفسي السيميائي اللاكاني. ومن الواضح أن قراءة لاكان قد

دفعت بابا إلى استكشاف لقاء الاستعارة والكنائية في موعدهما المداري الكولونيالي، ذلك اللقاء الذي يكون مشحوناً لا بالمعاني الذاتية وحسب، وإنما بالمعاني بين الذاتية والاجتماعية اللاواعية التي يمكن استخدامها في قراءة الدور الذي يلعبه الرمز في النص الاجتماعي، والكنيفية التي يوظف بها مسار الرغبة قيمة اجتماعية في موضوعات محددة. وذلك فضلاً عن كثير من المفاهيم والأليات اللاكانية الأخرى التي غدت مصطلحات وأليات بابا في استكناه قضايا الترجمة الثقافية، على نحو يظهر فيه واضحاً كيف يحرف بابا لا كان ويميل به عن سبيله المعهود ويلحن بكلماته ومفاهيمه مستخدماً إياها في غير ما وُضِعَتْ له.

أما ديريда فأنه واضح على بابا من حيث قدرته [أي ديريديا] على إضاح الممارسات النصية، والكنائية، والمؤسسية التي يمارسها الانزياح والإرجاء، وكذلك من حيث الوظائف المتفارقة والمتناقضة التي يدفع ديريديا مصطلحاته لأن تقوم بها، مثل «الإضافة»، و«الاختلاف»، و«التشتيت»، و«التكرار» وسواها. غير أن السؤال الذي لم يجب عنه ديريديا، كما توحي كتابه بابا، هو التالي إذا ما قبلنا سيورة الإرجاء والاختلاف مكانياً وزمانياً على السواء، ثم قبلنا أن ثمة انلاقات طارئة وعارضة في نقاط معينة، فكيف نعيد التفكير بتلك العرضية أو الطارئة لا بوصفها نوعاً من السببية الغائبة، بل بوصفها سببية تكرارية تقع أبعد من نقد التعمين والحتمية البنوية أو الوظيفية؟ وبعبارة أخرى، فإن بابا يبدو مهنياً بأن يكسو بالحلم قول ديريديا: «بالنسبة للبعض منا، فإن مبدأ عدم التعمين هو ما يجعل حرية الإنسان الواعية أمراً قابلاً للفهم».

وثمة علاقة متجاذبة أيضاً بين بابا وتلك البنى الديالكتيكية أو الأزواج المفاهيمية التي ينطوي عليها الديالكتيك الهيفلي، كالذات والموضوع، والذات والآخر، والسيد والعبد، حيث يبدو الأمر لدى بابا كما لو أن هذه الأزواج لا يمكن العيش معها ولا من دونها. وهذا ما يدفعه إلى التطلع إلى ديالكتيك دون تعال، ديالكتيك يجد له سوابق ضمن التقليد الديالكتيكي ذاته، لدى ولتر بنجامين مثلاً. وهكذا، فإن الكتابة ضد هيغل تقتضي عند بابا «العمل

عبر هيغل ومن خلاله» (٩) باتجاه مفاهيم ديالكتيكية مشحونة بمعنى الإضافة الديريديية. فلكي تتخطى هيغل وتجاوز له لا يكفي منازعة فكرة التعالي. والعبرة تكمن في تعلم فهم «التناقض» أو «الديالكتيك» بوصفه حالة من الكينونة «ليست هذا ولا ذلك، بل شيء آخر بجانبهما». وهذا هو الموقع الذي كان لنفوذ ولتر بنجامين وتأثيره دوراً تكوينياً بالنسبة لبابا، كما يقول. فتأملات بنجامين في زمنيات «الحدث» التاريخي المتفارقة لا غنى عنها بالنسبة لتفكير بابا في مشاكل الحداثة الثقافية، خاصة التقاطه ما يصفه بنجامين بأنه «شرط الترجمة»، حيث يرى إلى الترجمة على أنها تحويل متواصل وليست أفكاراً مجردة عن الهوية والتشابه. وهذا، من بين أشياء أخرى، ما دفع بابا

إلى التأمّل في الحركات الزمنية المتباعدة ضمن سيورة التفكير الديالكتيكي وفي الحالة الإضافية أو البنوية التي تتكشف إلى جانب النزوع التعالي للتناقض الديالكتيكي، وهو ما دعاه بابا بالفضاء الثالث، أو «الفترة الزمنية الفاصلة»، مما يوضحه المثالان اللذان سبق ورودهما.

ومن علاقات بابا التي لا يمكن إغفالها علاقته بتجار دراسات التابع (١٠)، الذي ارتبط بمجلة تحمل الاسم ذاته، Subaltern Studies، صدرت في عام ١٩٨٢ تحت رئاسة تحرير مؤرخ هندي ماركسي بارز هو راناجيت جها، ويتلخص مشروعها الأصلي بإعادة كتابة تاريخ الهند في الفترة الكولونيالية لا من خلال وجهة النظر الاستعمارية أو من المنظور القومي للبرجوازية المحلية وإنما من خلال الدور التاريخي الذي لعبته الجماعات التابعة. فبدلاً من التركيز على النخب السياسية، أظهرت دراسات التابع الدور النشط الذي لعبه العمال والفلاحون والنساء وسواهم من الجماعات التابعة في صنع التاريخ الهندي. وبدلاً من التركيز على اللحظات الانتقالية، ركزت على لحظات الصراع، مما شكّل إنجازاً أحدث أزمة في التاريخ المهيمن الكولونيالي والبرجوازي المحلي أو القومي، كما ترى غاياتري سبيفاك (١١). إلا أنه في أواخر الثمانينيات من القرن العشرين وفي تسعينياته، بدأ اهتمام عدد من الباحثين البارزين في هذا التيار بمسائل أوسع هي كيف يمكن

يواسل بابا ممارسة النظرية، وامكانية الترجمة عبر الثقافات، وطرائق جديدة في التفكير في العلاقة الديالكتيكية بين الخاص والعام

كتابة تاريخ الهند، أو مناطق أخرى غير غربية، بأشكال تخالف وتنتقد رؤية العالم التي تتخذ من أوروبا مركزاً ومحوراً لها. وقد تأثّر هؤلاء بما بعد الجنيويين الفرنسيين، كما تأثّروا بإدوارد سعيد، وأعادوا تحديد حقل جديد للنظرية ما بعد الكولونيالية. ومن أبرز هؤلاء بارثا تشاترجي، وغاياتري سبيفاك، وهومي بابا، وجيان براكاش، وبديش تشاكرابارتي. وربما كان من الممكن اختصار النقد الذي وجهه هؤلاء للمدرسة الأصلية في انتقادهم محاولتها كشف وعي التابع معزل عن التكوين الكولونيالي والقطاعات الأخرى من المجتمع، كما لو أن ثمة وعياً «نقياً» أو «جوهرياً» يمكن إلقاء الضوء عليه بعيداً عن الخطاب الكولونيالي والتركيبية الكولونيالية ككل.

ولقد ترك كلٌّ من فرانز فانون وإدوارد سعيد أعمق الأثر لدى بابا. فعناية فانون بالعلاقة بين السياسة والنفس وقضايا التمثيل تتصدي في فكر بابا، شأنها في كثير من الجدلالات الراهنة حول مسألة الهوية. وكذا رؤية فانون إلى الثقافة على أنها حقل أدائي، وتركيزه على الجسد الذي يقع في مركز تفكيره الخاص بالفاعلية السياسية والثقافية. غير أن ذلك لن يمنع بابا من كشف بعض الحدود في تفكير فانون أو من دفعه باتجاهات جديدة. وهذا ما يصح أيضاً على علاقة بابا بإدوارد سعيد، مع أن عمل هذا الأخير كان حاسماً بالنسبة لبابا إذ أشار إلى مهدان كامل عابر للفروع المعرفية وأحدث لديه وضعية معرفية التقط فيها لأول مرة مشروعه الخاص (١٢). وكذا الأمر أيضاً بالنسبة لكثير من الكتاب والفنانين، مثل ديريك والكوت، وتوني موريسون، ورشي، والنحات أنيث كابور، والمعمارية رينيه غرين وسواهم، ممن ساعدوه مساعداً هائلة، كما يقول، على التفكير في مسألة اكتناف الزمان المكان وبالعكس، فضلاً عن عدد من المشاكل المفاهيمية الأخرى التي سبق لها هؤلاء الفنانون والكتاب (١٣).

أما الإحاديث السياسية لتفكير بابا، فيبدو أنها تتحرك بين التقليد الليبرالي والتقليد الراديكالي، بين جون ستوارت مل وكارل ماركس، بين ريتشارد رورتي وستوارت هال. ولا بد أن يستوقف قارئ بابا ذلك الإحساس العارم بأننا نعيش الآن في لحظة تاريخية تنمّ على تقاوس متواصل بين أفكار وإيديولوجيا ليبرالية معينة ونقد راديكالي لهذه

الأفكار وهذه الإيديولوجيا يبرز منّا يمكن تسميته بالفكر «المادي»، دون أن يكون هذا الأخير محقّقاً دائماً في نقده. وبعبارة أخرى، فإننا إزاء إحساس طاع بحالة من الترجمة بين هذين التقليديين، على نحو يكون فيه انتقاد تصور ليبرالي معين، فكثرة الحقوق مثلاً، خاصة حين يتعلق الأمر بالعرق والجنس وقضايا المهاجرين واللّاجنين - مضطراً، كما يكون فعلاً، إلى تفعيل فكرة الحقوق لا إلى تجاهلها أو إهمالها ما تنطوي عليه من إمكانيات فعلية. وبذا يقف بابا ضد تلك العجرفة الساذجة التي ترى أن تفكيراً فلسفياً لممارسة ما يحول دون إدراك ما تنطوي عليه هذه الممارسة من قدرات أدائية تتفكّ وتتكشّف في لحظات نطقها. وعلى هذا الأساس، فإن كتابة بابا تنطوي على دعوة لقراءة أخرى لتاريخ الليبرالية المعقد والغني تختلف عن تلك القراءة الضعيفة القائمة على المواجهة مما سبق للتيارات الراديكالية أن قرأت به هذا التاريخ.

وتبقى ميزة مهمة في تفكير بابا لا بد من الإشارة إليها، هي ما يديه في كتاباته من تعدّد للفروع المعرفية وعبور لها يختلف عن ذلك النوع من التعدّي القائم على نظرية إنسانوية تقترض أن الفروع المعرفية المختلفة تنطوي على حقائق أساسية تسمح لنا بأن نضع فرعين أو أكثر بجانب واحدما الآخر لتغدو لدينا قاعدة أوسع لهذه الحقائق، قاعدة تتيح لنا إلقاء الضوء على أطروحاتنا بإحالات على الأدب، ثم بربطها بمنظورات سوسيولوجية وسيكولوجية وتاريخية، إلخ. رؤية بابا إلى تعدّي الفروع المعرفية تختلف كثيراً عن هذه الرؤية، حيث يتمّ فيها توسّل فرع لفرع آخر على حافة الأول وحده، في محاولة لا لتعزيز حقيقة أساسية ما بالاتكاء على الفرع الآخر والاستعارة منه بل كردة فعل حيال واقعة أننا نعيش على الحد الفعلي لفروعنا الخاصة، حيث تكون بعض الأفكار الأساسية في هذه الأخيرة مهترّزة امتزازاً عميقاً. هكذا تغدو لحظة تعدّي المرء لفرعه الخاص حركة بقاء وتشكيلاً للمعارف يطلّبان بحث فرعنا وتقنيته لكنهما يطلّبان أيضاً أن نهجر التسيّد والمراقبة اللتين يمكن أن يمارسهما فلقد غدت أسئلة عدم التعيين، والعرضية، والتناقص، والتجاذب أسئلة أساسية في العلوم الإنسانية المتعددة. ولأن هذا النوع من تعدّي الفروع المعرفية مفعم بالرغبة في الفهم الأكمل ومفعم بالتعشش إلى

الترجمة بين الفروع، فإنه يتوخَّص على حدود فرعنا، ممَّا يقتضي الإفصاح عن تعريف جديد وتعاوني للمعلوم الإنسانية.

(٥)

أثار عمل هومي بابا، وخاصة كتابه موقع الثقافة، كثيراً من الاهتمام المتباين والخلافي. فقد وُصف، لجهة المديح والتقويم الإيجابي، بأنَّه عمل يمضي بالنقد الثقافي إلى مناطق جديدة ومهمة بصورة حاسمة، تاركاً أثره البالغ على الطريقة التي تُدرَك من خلالها الممارسات الثقافية، وبأنَّه واحد من المتون الأساسية في النظرية ما بعد

الكولونيالية المعاصرة، وأضعاً هومي بابا كواحد من أبرز المنظرين ما بعد الكولونياليين (١٤). واعتبر تيموني ميتشل موقع الثقافة أهم، وإن يكن أيضاً أصعب الأعمال المعاصرة المعبرة عن النظرية ما بعد الكولونيالية (١٥). ورأى جيمس صيدواي أن كتاب بابا مكثف لا تسهل قراءته على نحو سريع، وأنَّه مجرد تجريداً شديداً يدعو إلى الإحباط في بعض الأحيان. إلا أنَّه يحلُّل بجرأة مضاعفات الهويات والحركات ما بعد الكولونيالية، كمعضلة تناقضاتها وتخفيها في قوالب وصور تؤثر الالتباس وطبيعتها الهيجنية، على نحو يدفعنا من غير شك أبعد من التبسيطات الأولية التي كانت تميِّز جيلاً سابقاً من دراسة الحالات الكولونيالية والحركات المناهضة للكولونيالية (١٦).

ولقد وُصف عمل بابا، لجهة الذم والتقويم السلبي، بشتي الأوصاف التي تتراوح من الابتدال إلى أقصى حدود الجدية. وُصف بأنَّه عمل خلافي، وأنَّه بالغ الصعوبة، وأنَّه سياسي جداً، وأنَّه ليس سياسياً بما فيه الكفاية، بل وأنَّه خطر على التفكير العلمي (١٧). ولقد بلغ الأمر في بعض الأحيان حد الرفض المطلق والتشنج، كما هو الحال لدى راسل جاكوبي الذي يقول:

يبقى تايلور والفلاسفة الليبراليون مفكرين أكثر وضوحاً وشفراً من التالين عليهم باتجاه اليسار في بحر التعددية الثقافية، ببحر اليساريون عن طريق الهمهمة والتمتعة عن السلطة والاختلاف والتمهيش. إنهم يؤدِّون مقالات وكتباً لا نهاية لها بالحديث عن التعددية الثقافية الراديكالية والمتحولة. أما ما الذي يتحول فلم يتحدد أبداً، وتكرارهم

الدائم لمصطلحات مثل «السيطرة المضادة» و«التمركز» و«النضال»، يثير الشكوك، لا بد أن تتكرر هذه المصطلحات في كل جملة، حتى لا ينهار الصرح كله. هومي. ك. راهابها بكذا، الاسفان بجامعة شيكاغو، ممارس جيد لهذا الأسلوب (١٨).

والحال، أنَّ من الممكن إيراد قائمة طويلة جداً بصنوف المديح والذم، غير أنَّ الأهم من كل ذلك هو إدراك أنَّ من غير الطبيعي أن يُقرأ عمل بابا، المعقد والإشكالي والمستند إلى مصادر واسعة، بغیر الروح النقدية التي تثير الأسئلة، وتطرح المشكلات، وتربط نقدها هذه الفكرة أو تلك بنقد الأسس التي تقوم عليها ولا تُفهم إلا بارتباطها بها.

لأُلاحظ، من هذا المنظور، أنَّ في عمل بابا تصديراً للخطاب واللغة على حساب كل ما هو مادي، وإعلاء من شأن النص والتحليل النفسي السيميائي بحيث يتبدى كل أمر على أنَّه نص ليس غير، نص يتحرك بالأسس السيميائية ونفسانية تحل محلِّ الوقائع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وتعزل الثقافة عن دورها الاجتماعي والسياسي وتفترقها في هذا الضرب من مفهوم الشخصية. ولأُلاحظ أيضاً أنَّ مفاهيم مثل «الهجنة» و«الهدية» و«التجاذب» تقضي إلى الإعلاء من شأن «المهاجر» و«الأفريقي» على حساب الشعوب والأقليات المظلومة والمضطهدة وتؤدي إلى مفهوم لـ «المقاومة» و«الهدم» و«السياسة» غايته أن يحلَّ محلَّ مفهوم «الثورة» و«التغيير». وهذا الأمر الأخير هو ما ستركز عليه أولاً قبل أن ننقل إلى نقد لما جده لدى بابا، ولدى النظرية ما بعد الكولونيالية عموماً، من ربط معين بين العرق والجنس والطبقة على نحو يحاكي نظرية التيار ما بعد العداثي لهذا الثالث الذي غدا ثالثاً مقدساً بالنسبة له.

ثمة اشتباه في أنَّ إقامة بابا فكرته عن «امتلاك القوة» و«المقاومة» على سياسات النطق والخطاب تقضي إلى وضع المستعمر والمستعمر، أو المضطهد والمضطهد، في حالة من الاعتماد المتبادل والحوار المتواصل من ذلك النوع الذي يزيل الاختلاف الاجتماعي المادي بين هذين الطرفين المتناضيين ويحلَّ محله اختلافاً خطابياً وسيميائياً داخل طرف واحد مكون منهما معاً. وهذا ما يؤدي إلى جعل

أثار عمل هومي بابا، وخاصة كتابه موقع الثقافة، كثيراً من الاهتمام المتباين والخلافي. فقد وُصف، لجهة المديح والتقويم الإيجابي، بأنه عمل يمضي بالنقد الثقافي إلى مناطق جديدة ومهمة بصورة حاسمة

الاختلاف بين المسيطر والمسيطر عليه اختلافاً غير متعين، وإلى جعل الممارسات الاستغلالية التي يمارسها الأول «غير محسومة أو محددة» هي ذاتها، مما يجعلها غير متاحة كأساس نظري لأية مقاومة جماعية «محسومة أو محددة» وبذا يكون الخيار هو الاعتراف بأن من الضروري التغلّي عن تلك المقاومة المحسومة والمحددة الرامية إلى التغيير الجذري للعلاقات الاجتماعية السائدة باتجاه مقاربة تتأمل في عدم التسيّد الذاتي الذي يسمّ خطاب الطبقة المسيطرة، أو العرق المسيطر، أو الجنس المسيطر(٢٩).

يبيّن النظر إلى تاريخ التجربة الكولونيالية، وتجربة الاضطهاد عموماً، أن الاستعمار والاضطهاد قد أخفقا في إقامة تلاحم بشري، وفي ترسيخ علاقة بين الشعوب قائمة على الترجمة الثقافية المتبادلة. فما تولّد هو علاقات الهيمنة والإخضاع لا العلاقات التبادلية المتصلة بين المستعمر والمستعمر، بين المضطهد والمضطهد. وربما كان بوسعنا أن نتقبل نظرية بابا في فاعلية المقاومة لو اقتصرنا على المهمشين نظراً لارتحالهم الدائم الذي يحتمّ عليهم ترجمة الثقافات المتغايرة. أما كما هي، فثمة من يرى أن نظرية بابا لا تفيد الواقع الراهن وتوقو التحرك الإيجابي(٣٠).

صحيح أن التغيرات الكبرى التي أحدثتها ثورة الاتصالات والمعلومات الحديثة قد أعطت لرأس المال والشركات متعددة الجنسية قوى غير مسبوقة في الوصول إلى زوايا الأرض جميعاً، إلا أن ما يميّز هذه المرحلة الراهنة من حركة الرساميل والسلع والعاملين، لا ينبغي أن يُسقط على الثقافات بالدرجة التي تدعو بابا إلى الاحتفاء بالهجنة كما لو أنها حالة منجزة تتحقق دون إخضاع وتمتلك ممارسها الرساميل الفازية الأوروبية والأمريكية على العالم الثالث، أو تتحقق خارج العلاقات غير المتكافئة التي تسمّ القوى الثقافية كما تسم بقية القوى. وإنّ يرصد مثل هذا النقد تهوّر بابا وسواه من مناقشة هذا الأمر، فإنّه يصف المزاج الاحتفائي بالهجنة الثقافية بأنه مزاج الحرية المطلقة الذي يعزّزه السوريمارك المتولّد إذ يبيد كما لو أنّ جميع المستهلكين لهم مدهم المتساوي وأنّ جميع الثقافات فيه ميسرة للاستهلاك بشكل متكافئ، وحسب الخليط أو المزيج الذي يرغب فيه المستهلك(٣١).

وإلى هذا، فإنّ مراجعة مفهوم «الهجنة» و«البينية» تنقاد بالضرورة إلى تناول قضية المنفي والمهاجر، حيث يرى أن الاحتفاء بالهجنة يقضي إلى التفاضل عن الثقافة الوطنية وعن أبناء تلك الثقافة الذين يعيشون فيها عبر إعلاء متصل للمثقف المهاجر على أنه مالك الحقيقة كلها ومجمع كل الثقافات، على نحو يحير من الجنس والعرق والطبقة والموقع السياسي والثقافي المتعين. والأسئلة المطروحة هنا هي: ما إذا كان فضاء بابا الحدي، ذلك الفضاء الخطابي والنصّي المتميّز، متاحاً لغير المثقفين الأكاديميين؟ ألا تفضي الخطوة والامتنان للذات يُعطيان لإدوارد سعيد، مثلاً، بوصفه «مثقفاً حدياً» مهاجراً إلى إهمال المنفي الحقيقي للفلسطينيين المشتتين الذين طردهم الاحتلال الإسرائيلي؟ ألا يخفق فضاء هومي بابا الحدي هذا في تناول الشروط المادية للعالم الثالث؟ أليس من الضروري التمييز بين النفي والتشرد، حيث ثمة مبدأ في النفي عادة، في حين لا نجد في التشرد سوى التراخي؟ ألا يختلف المنفي، الذي يدفعه نظام بلده أو خوفه من التصفية الشخصية إلى العيش خارج مسقط رأسه عيشة استحالة وألم لا عيشة امتياز وخطوة، ألا يختلف عن المهاجر الذي يأتي إلى المتربول الغربي بقصد الارتباط لا بالفئات العاملة، بل بالطبقة المهنية الوسطى، مبتدعاً نمطاً بلاغياً يطغى على قضية الطبقة ليحدث عن الهجرة بوصفها حالة وجودية(٣٢)؟

والانتقاد الذي يطول قضية المنفي والمهاجر عند بابا بطول أيضاً ما يدعوه بـ«المنظور الأقلي» أو «المنظور الهامشي». فالاحتفاء الشديد بما هو هامشي وأقلي لمجرد كونهما هامشياً وأقلياً، والدفاع العنيد والمتهور عن كل ما يلفظه النظام من نثار وحطام وكلّ ما لا يدمجه عقلانيته الحاكمة، ينسب أن الهوامش والأقليات اليوم تضمّ النازيين الجدد، والمأخوذون بالحصون الطائفة، والبرجوازية الدولية، وأولئك الذين يؤمنون بضرورة جلد المراهقين الجانحين إلى أن يسيل الدم من أفخاذهم، كما يسخر تيري إيطلون من النظرية السخيفة والمجانبية للعلل التي تدافع عنها ما بعد الحداثة(٣٣).

وخلاصة هذه الانتقادات هي أنّ تبصّرات بابا اللاكائية والفوكوية... في حركات التجاذب والهجنة وسكناتهما، لم تحلّ دون أحادية البعد، وربما هي التي أفضت إليه

كما أقضت إلى سخرية من الثورة، وهيجل، وماركس، ومن توق فانون إلى تغيير جذري وكامل للمجتمع، ليقوم مكان ذلك كله انحياز لسياسات «الهدم» التي يجد بابا أنها أكثر ثورية من سياسات الثورة إذ تقوم على التجاذب الذي لا يريد أن يلغي أو يتعالى وترتكز على تلك الفعاليات السياسية الصغيرة والجزئية الممكنة. وبذا يقيم بابا لفانون، مثلاً، جذوراً لدى لاكان ضد هيجل، وفي التشظي ما بعد الحداثي ضد ماركس، فيحل محل فانون الداعي إلى التغيير الجذري فانون داجن يبدو «الهدم» الذي يمارسه ويدعو إليه أشبه بخلقة فارغة منه بسياسات فعلية» (٢٤)

وفي نقده الذي يوجهه بابا للماركسيين، مثل فريدريك جيمسون، على إعلانهم من شأن «الطبقة» نجد أنه يحذو حذو معظم التيار ما بعد الحداثي في تعامله مع ثالث العرق. الجنس - الطبقة تعاملاً لا يفرق بدقة بين هذه الحدود الثلاثة ويضعها على المستوى الواحد ذاته. ففي الظاهر، وعلى السطح الذي يكتفي به ما بعد الحداثيين وبابا، يبدو الربط بين أطراف هذا الثالوث ربطاً بدهياً ومقتنعاً. فيبض البشر يعانئون الاضطهاد بسبب جنسهم، وبعضهم بسبب عرقهم، وبعضهم بسبب طبقتهم. غير أن مشكلة مثل هذا القول لا تقتصر على سذاجته وتبسيطه وإنما تنعدها إلى التضليل والخداع. فليس الأمر أن بعض الأفراد يبدون صفات معينة تفضي إلى تصنيفهم كـ «طبقة» مما يؤدي من ثم إلى إخضاعهم. بل الأمر على العكس من ذلك، كما يرى الماركسيون، حيث أن الانتماء إلى طبقة هو بالضبط أن تكون مضطهداً أو تكون مضطهداً. والطبقة بهذا المعنى مقولة اجتماعية تماماً. بخلاف كونك امرأة أو كونك تحمل لوناً معيناً. فهذان الأمران الأخيران، للذات لا ينبغي أن يخلط بينهما وبين كونك نسوياً أو أفروأمريكياً، مما مسألة تتعلق بجسدك لا بالثقافة التي تنتمي إليها» (٢٥).

وبعبارة أخرى، فإننا هنا إزاء ضربٍ من النزعة الثقافية التي تغفل ما هو خاص ومميز بشأن تلك الأشكال من الاضطهاد التي تتحرك على السطح البيئي للطبيعة

والثقافة. فاضطهاد النساء هو مسألة تميز بين الجنسين، أي أنه بناء اجتماعي بصورة كاملة. غير أن النساء يضطهدن بوصفهن نساء، وهو أمر ينطوي على نوع من الجسد يصادف أن يمتلكه المرأة. في حين أن كون هذا المرأة

مسحح أن التغييرات الكبرى التي أحدثتها ثورة الاتصالات والمعلومات الحديثة قد أعطت لرأس المال والشركات متعددة الجنسية قوى غير مسبوقة في الوصول إلى زوايا الأرض جميعاً، إلا أن ما يميز هذه المرحلة الرأسمالية من حركة الرساميل والسلع والعاملين، لا ينبغي أن يسقط على الثقافات بالدرجة التي تدعو بابا إلى الاحتفاء بالهجنة كما لو أنها حالة منجزة تتحقق دون إخضاع وتملك تتأرجحها الرساميل الفائزة الأوروبية والأمريكية على العالم الثالث

بورجوازية أو بروليتاريا ليس شأنًا بولولجياً على الإطلاق. وإلى هذا، فإن التعالق والارتباط بين «الطبقة الوسطى الصناعية» و«البروليتاريا»، بحيث لا يمكن لمجتمع أن يشتمل على إحدهما دون أن يشتمل على الأخرى، هو ارتباط وتعالق من النوع الذي يختلف عن تعالق المقولات الجنسية والإثنية التي لا تكون متبادلة التكوين على هذا النحو الكامل والكلي. فالذكوري والأنثوي، شأن القوقازي والأفروأميريكي، مقولتان تتبادلان التحديد من غير شك، إلا أن أحداً لا يصطبغ جلده بلون معين لأن جلده سواء قد اصطبغ بلون آخر، كما أن أحداً لا يكون رجلاً لأن أحداً آخر هو امرأة، على النحو الذي يكون فيه البعض كادحين بلا أرض لأن سواهم أسياد مالكون للأرض.

وفوق هذا وذلك، فإن ثمة خطأ آخر يشجع عليه هذا الفهم أو الربط لثالث العرق - الطبقة - الجنس. ذلك أن هذا الربط يقوم في المقام الأول على نوع من الحكم الأخلاقي الذي يرى أن ما تشترك به هذه الجماعات الثلاث هو واقعة أن «إنسانيتها الكاملة» تُذكر عليها. غير أن ما يجعل طبقة العمال، في نظر الماركسية مثلاً، قوة كامنة للديمقراطية الاشتراكية ليس معاناتها الشديدة أو اضطهادها الشديد أو إنسانيتها الناقصة، بل توضُّعها الخاص ضمن نظام الإنتاج، وتنظيمها من خلاله وتكاملها معه على النحو الذي يمكنها من تسييره على نحو تعاوني. وهو أمر لا يتوفر لسوى الطبقة العاملة من الجماعات التي قد تعاني أكثر من الطبقة العاملة وترزح تحت بؤس أشد. ومثل هذا الأمر لا يقتضي بالضرورة أن تحل الطبقة العاملة محل الجماعات الأخرى في مقاومة القوى الظالمة التي تضطهدها. فلا أحد

يستطيع أن يحرر أحداً آخر، وضرورة أن يقوم ضحايا القوة الظالمة بتحرير أنفسهم هي مسألة مبدأ ديمقراطي.

وطبيعي، إنذاً، أن يعني هذا في ميدان الإنتاج المادي أولئك المتضررين بصورة مباشرة من القوة الظالمة القائمة هناك. وما يستتبعه هذا المبدأ ذاته هو أن النساء، على سبيل المثال، وليس العمال، هن قوى التغيير السياسي حين يتعلق الأمر بالطيريكية والإطاحة بها. وإذا ما كان خطأ بعض الماركسيين النابذرتاليين أنهم يتخيلون وجود قوة واحدة وحيدة للتغيير الاجتماعي [هي الطبقة العاملة]، فإن الخطأ المقابل هو تخيل أن هذه القوة قد أبطلتها «الحركات السياسية الجديدة». وما يعنيه هذا هو إما إنكار وجود الاستغلال الاقتصادي أو التخلي عن بنوع من الوقاحة «النخبوية» أن النساء والشاذين أو الجماعات الإثنية ممن لا يشكلون جزءاً من الطبقة العاملة يمكنهم أن يخلوا محل هذه الأخيرة في تحدي قوة رأس المال(٢٦).

(٦)

تبقى تهمة «الصعوبة»، التي أوردت آنفاً بعضاً مما قاله بشأنها عدد من الكتاب المهيمنين، تبقى أكثر التهم التي تكرر كيلها لبابا. أما جوابه بهذا الشأن فيتلخص في أن تهمة عدم الوضوح هي التهمة الكبرى التي يمكن أن توجه لكل من يريد القيام بعمل جدي. وأنها يجب أن تؤخذ بجديّة بالغة لأن كتاباً لا بد أن يتأذى إذا ما كان مفتقراً إلى الوضوح فلا يتمكن الناس من الاستجابة له والتأمل فيه والانتفاع به. لكنه يرى أن الأجزاء الصعبة في عمله هي غالباً تلك الأماكن التي يحاول أن يفكر فيها «أصعب التفكير»، تلك الأماكن التي يحاول فيها «خوض معركة» مع نفسه، تلك اللحظات من الغموض التي تشتمل على «حدود» ما يفكر به، وعلى «أفاق» لم يتم بلوغها بعد... لحظات يشعر فيها المرء أن ثمة شيئاً يجب أن يقوله، شيئاً يمكن أن يأتني على فمه دون كلمات، ويمكن للبدن أن ترسمه في الهواء، لكنه شيء لا يستطيع المرء أن يصك به مع أنه يحاول(٢٧).

وبذا يكون التفاوت بين رأي بابا ورأي بعض قرائه بشأن الصعوبة، ليس تفاوتاً من النوع الذي يجعل أولئك القراء صفواً من الأغبياء الذين يحول بعض التعقيد بينهم وبين الفهم. فالصعوبة، بل الصعوبة البالغة، التي يتسم بها عمل بابا، تقف على مستوى آخر غير هذا، مستوى يمكن التعميل له بما قاله كمال أبو ديب عن «صعوبة» كتاب الاستشراف لإدوارد سعيد:

سيكون تبسيطاً للأمر أن أصف كتاب إدوارد سعيد بأنه صعب للقراءة والترجمة. ففي مواجهة فكر عميق، مسفوط حتى الإبهاش، غائر في مصائر المعرفة الإنسانية حتى ليجدوا الأكثر غرابة في المعرفة مألوفاً لديه لغة العام الشائع، قادر على التعامل مع اللغة بحيث يصبح شارها طبيعياً لديه، ويميداً قريباً منه، لا تتحدّد استجابة المرء في إطار السهولة والصعوبة، بل في إطار آخر مختلف، وعلى مستوى مقايير: مستوى القدرة على استخدام أكثر مستويات التحليل صعوبة، وأكثر التصورات غموضاً في مناقشة ما يبدو عادياً، ثم القدرة المائلة على الوصول إلى رصد دقيق لأبعاد الظاهرة المعانية يضيئها إضاءة فذة(٢٨). كما يمكن التعميل له أيضاً بما قالته سامية محرز عن «صعوبة» غاياتري سبيفاك:

صعوبة الأسلوب... صعوبة المرجعية والمنهجية، صعوبة مستوى التحليل... داخل وخارج الأكاديمية... من «العالم الثالث» تتحدى، ويجرّأ، حدود العوالم التي تعمل بداخلها سواء كان ذلك في الغرب أو في الشرق. وسمة «الصعوبة» هذه قد تكون العنصر الفاصل عند مؤيديها ومهاجميها على السواء فهي [أي الصعوبة] السبب في الإعجاب الشديد بذلك الأسلوب المتميز والدقيق في تطويع لغة ومنهجية «الأخر» وهي السبب أيضاً في السخط على ذلك الأسلوب الذي يخرج باستمرار على طرائق الكتابة الأكاديمية خروجاً محرّجاً للقارئ الذي تعود على الصياغة الأكاديمية التي تُبنى بناءً متسقاً يؤدّي في النهاية إلى «الحقيقة»(٢٩).

ولعل مصدر الصعوبة الأساسي لدى هذا الثلاثي ما بعد الكولونيالي هو ذلك المنطلق أو الأساس الفكري، المستند من مصادرهم ما بعد البنوية الفرنسية، الذي يقضي بتدعيم أهمية الدال على حساب أهمية المدلول وتحويل ذلك في الكتابة التي يكون تركيبها مصطنعاً إلى حد بعيد، حيث يسود اللعب على الألفاظ، واللحن أو استخدام الكلمات في غير ما وضعت له، والمعاني المزروجة، والاشتقاق الجري، ومختلف ضروب الغموض والإبهام والالتباس، وحيث لا يكون مصدر الصعوبة مقتضراً على الأسلوب وحده، بل يتعداه إلى تلك الرغبة الجذبة بتحدي الأفكار التي تحكم الطريقة التي نقرأ بها.

إزاء الصعوبة ومصادرهما، وإزاء فكر بابا عموماً، وجديتي - في ترجمتي موقع الثقافة. أترجّع بين رؤيتين إلى الترجمة

لا أريد أن أحسم بينهما نظراً للفوائد التي قدّر لكلّ منهما أن تمنحها لتجربتي والمقارئ نالياً. تتمثل الرؤية الأولى فيما يراه آلن باس، مترجم كتاب ديريدا الكتابة والاختلاف إلى الإنجليز، من أن كثيراً من المترجمين غالباً ما يحاولون استخدام لغة هي بمثابة تسوية بين اللغة المنقول إليها كما هي معروفة وهذه اللغة ذاتها كما يرغبون أن تكون بحيث تتمكّن من استيعاب ما يعترضهم من مشاكل ترجمة وتلتقط أقصى ما يمكن التقاطه من النصّ الأصلي. غير أن لغة الترجمة القائمة على التسوية هذه لا تكون قابلة للفهم إلا من قبل أولئك الذين يقرؤون الترجمة مع النصّ الأصلي. ولذا، فإن باس يختار أن يترجم إلى اللغة كما هي معروفة، بما يعني في بعض الأحيان إعادة ترتيب وتقطيع بعض الجمل الطويلة، وقبول ضياع بعض اللب على الألفاظ، والتعلّق على بعض الأمور، إلخ. وهو يرى أن هذه المصاعب العملية مرتبطة بمسألة الدالّ اللغوي ذاته. فهل يمكن لأية ترجمة أن تدلّ على الشيء ذاته كما النصّ الأصلي؟ إلى أية درجة يكون لعب الدواليل - اللب على الألفاظ، واللعب الأسلوبى - حاسماً بالنسبة لما يدلّ عليه النصّ؟ (٣٠)

والحال، أن جاك ديريدا نفسه كان قد تطرّق لهذه المسائل في مقابلة مع جوليا كريستيفا نُشرت في كتابه موانع بعنوان «السيمولوجيا والفراماتولوجيا». وصلب الموضوع، بحسب ديريدا، هو ذلك المفهوم الموروث الذي مفاده أن الدالّ (sign) يتألف من دالّ (signifier) (أو جزء حسيّ) ومدلول (signified) (حامل للمفهوم أو المعنى)، حيث لم يكفّ تاريخ الميتافيزيقا عن أن يفرض على السيميولوجيا (أو علم الدواليل) أن تبحث عن «مدلول متعال»، أي عن مفهوم مستقل عن اللغة، من عالم آخر، مشتقّ غالباً من النموذج اللاهوتي الخاص بحضور الله. غير أن ديريدا يرى، على الرغم من ذلك، أننا حتى لو تمكّنا من تبيان أنّ التقابل الموروث بين الدالّ والمدلول هو تضادّ مُبرّس من قبل الرغبة الميتافيزيقية، بمعنى أنّه متعال، فإن ذلك لا يعني أن بقدرنا أن نهجر هذا التقابل ببساطة بوصفه مجرد وهم أو ضلال تاريخي. يقول ديريدا (على النحو الذي بدّلنا فيه بعض الشيء من ترجمته العربية بمقارنتها مع الترجمة الإنجليز):

إنّ كون هذا التقابل أو هذا الاختلاف لا يمكن أن يكون جذرياً ومطلقاً لا يحول بينه وبين الاشتغال أو حتى بينه

وبين أن يكون ضرورياً لا غنى عنه ضمن حدود معينة هي حدود جدّ واسعة. وعلى سبيل المثال، فإنّ ما من ترجمة يمكن أن تكون ممكنة من دونها. والواقع أنّ الثيمة المرتبطة بمدلول متعال قد تكونت في أفق قابلية للترجمة نقية، وشغافة، لا لبس فيها ولا إبهام. غير أنّ الترجمة، ضمن الحدود التي تبدو فيها ممكنة، تمارس الاختلاف بين المدلول والدال. وبما أنّ هذا الاختلاف لم يكن نقياً أبداً، فإن الترجمة، مثله، لا تكون أكثر نقاءً. ولذا ينبغي أن نحلّ محلّ فكرة الترجمة فكرة التحويل: تحويل مُنظَّم للغة إلى لغة أخرى، وللنصّ إلى نصّ آخر فنحن لسنا، ولم نكن أبداً في الحقيقة، بإزاء «نقل» من أي نوع لمدلولات نقية. سواء من لغة إلى لغة أو ضمن اللغة الواحدة. مدلولات تُتركّ عذراء لا تمسّها أداة التدليل أو «حامله» (٣١).

وإزاء رأي ديريدا الذي يستند إليه باس في رؤيته أنّ على المترجم أن يكون متأكداً من أنه قد فهم تركيب النصّ الأصلي ومفرداته كما يقبح للغة القيام بعمل التحويل، وأنّ هذا يفرض أسهل وأيسر إذ يطبع المترجم تقديرات لفه ويخضع لها، وأنّ إيجاب المترجم لفه على أداء أشكال غير معتادة قد يكون مرده عدم إحاطته بالنصّ الأصلي وليس صعوبة هذا الأخير، إزاء كلّ ذلك ثمة رأي ثانٍ يمثل له ما عبّر عنه كمال أبو ديب في تقديمه ترجمة الاستشراق لإدوارد سعيد.

فالمعنى الأساسي للترجمة، عند كمال أبو ديب، هو تمثيل النصّ المترجم في لغة قادرة على تجسيد خصائصه البنوية الكلية، وليس رسالته الفكرية وحسب، بعد أن يكون المترجم قد قام، بالطبع، بتمثيل كلّ ذلك تمثلاً مدبراً. ومن هنا تنبع ضرورة مقابلة اللفظة باللفظة، والتركيب بالتركيب، والجملة بالجملة لا دالة فقط، بل صيغة أيضاً، وبصورة تحقق شروط الإنجاز والأطر والكشافة في العلاقات، أي قدرة اللغة على التعامل مع النصّ الأصلي دون أن تتحول إلى شرح عليه أو تبسيطه، ودون أن تقع في المغامرة الدائمة من سياق إلى سياق للألفاظ التي تستخدمها لتمثيل لفظة أجنبية واحدة. وهذا ما يقتضي، في عرف أبو ديب، الجرأة، والابتكار، والمغامرة باستخدام اللغة لا باعتبارها وجوداً نهائياً مقدساً لا يُمسّ، بل بوصفها عملية مستمرة من التوليد الاصطلاحي، أو من الاصطلاح التوليدي أيها. وأية ذلك كلّ، كما سبق القول، هو أن

هوامش مقدمة الترجمة:

- ١ - أوردت ذلك سامية محرز في تقديمها لترجمة مقالة غاباتي سيبيك، «دراسات التابع، تفكيك التاريخ»، ألف. مجلة البلاغة المقارنة، العدد ١٩٩٨، ص ١٢٢-١٥٦.
- ٢ - جيمس سيدياري، «دخولها ما بعد الاستعمار: بحث استطلاعي»، ترجمة أحمد سليم، الثقافة العالمية، العدد ١٠٨، سبتمبر/أكتوبر ٢٠٠١، ص ٥٢-٧٧.
- ٣ - تيموثي ميتزل، «مدرسة دراسات التابع ومسألة الحداثة»، ترجمة بشير السباعي، ألف. مجلة البلاغة المقارنة، العدد ١٩٩٨، ص ١٠٠-١٢٢.
- ٤ - (Translator translated interview with cultural theorist Homi Bhabha by - J. W. T. Mitchell) Antforum V.33, n.7 (March, 1995): 80-84.
- ٥ - إنجيل مرقس ١٧٨-٢٣.
- ٦ - Balachandra Rayan: (Review of The Location of Culture) Modern - 7 Philology, V. 95 n.4 (May 1996): 490-500.
- ٧ - انظر، محسن جاسم الموسوي، «مواجهات إعجاز أحمد الثقافية»، ألف مجلة البلاغة المقارنة، العدد ١٩٩٨، ص ٨٠-٩٩.
- ٨ - (Translator translated) - ٩ - (Translator translated).
- ١٠ - مصطلح التابع يعود إلى المفكر الماركسي الإيطالي الشهير غرامشي الذي يشير به إلى الحالة الريفية والبروليتارية، في حين تستخدم جماعة دراسات التابع هذا المصطلح للإشارة إلى القطاعات الواقعة خارج الصورة البنيوية، خاصة الريفية منها.
- ١١ - غاباتي سيبيك، «دراسات التابع، تفكيك التاريخ» ورد سابقاً.
- ١٢ - Translator translated - ١٣ - المصدر السابق.
- ١٤ - Tim Wood, (Review of The Location of Culture) British Journal of Aesthetics, V.35, n.3 (July, 1995): 292-293.
- ١٥ - تيموثي ميتزل، مصدر سابق.
- ١٦ - جيمس سيدياري، مصدر سابق.
- ١٧ - (Translator translated) - ١٨ - راسل جاكوبي، نهاية الليوتوبيا السياسية والثقافة في زمن اللامبالاة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة (٢٦٩)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو ٢٠٠١، ص ٧٨.
- ١٩ - Amornin J. Sahay (Review of The Location of Culture) College - Literature, V.33 n.1 (Feb 1996): 227-232.
- ٢٠ - نذال ماري تيريز عبد المسيح هذا الانقياد لبايا عن ميتهاباري، انظر: ماري تيريز عبد المسيح، «الترجمة الانشاء خطاب عابر للثقافات»، زوى، العدد ٢٠، ص ٧٧-٨٦.
- ٢١ - محسن جاسم الموسوي، مصدر سابق.
- ٢٢ - المصدر السابق.
- ٢٣ - تيري إيلغتون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، دار الحوار للنشر، ٢٠٠٠، ص ١٧-١٨.
- ٢٤ - Nigel Gibson (Thoughts about doing Fanonism in the 1990s) College - Literature, V.26 n.2 (spring 1999): 96-97.
- ٢٥ - تيري إيلغتون، مصدر سابق، ص ١١٣.
- ٢٦ - المصدر السابق، ص ١١٥، ١١٧-١١٨.
- ٢٧ - (Translator translated) - ٢٨ - انظر مقدمة المترجم التي وضعها كمال أبو ديب لترجمته الاشتراكي لإدوارد سعيد، مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ١٩٨١، ص ٩.
- ٢٩ - سامية محرز، مصدر سابق.
- ٣٠ - in Jacques Derrida Writing and Difference - Translator's Introduction - translated and introduced by Alan Bass Routledge and Kegan Paul London 1981 pp xiv-xv.
- ٣١ - جاك ديريدا، مواقع، ترجمة وتقديم فريد الزاهي، دار ثوربال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص ٢٤.
- ٣٢ - كمال أبو ديب، المصدر السابق، ص ١٠، ١٢، ١٤.

التمثيل إخلاص للنص الممثل الذي لا يجسد فكراً وحسب، أو طريقة في معاينة العالم فقط، بل يجسد أيضاً طريقة في التعامل مع اللغة، أو بنية فكرية ثقافية تتحد فيها فاعلية بنية اللغة بفاعلية العقل الفردي المدع. وبذا تكون مهمة المترجم هي تمثيل حصيلة الفاعليتين (أي النص) في اللغة التي ينقل إليها. أمّا غاية ذلك، فضلاً عن تجسيد بنية الفكر المنشئ، فهو الإسهام في توسيع بنية اللغة المنقول إليها، لأنّ ما نحتاج إليه هو التججير وليس حشر كل شيء في البنية القائمة (بشرحه وتبسيطه، وتحويله إلى ما يمكن أن يقال مباشرة) (٣٢).

ومع أنّ المقام لا يتسع لمناقشة نظرية مفصلة لهذهين الرأيين، فإنّ من الممكن القول أنّي اخترت، بين التمثيل المخلص للنص الممثل والتحويل الذي لا ينقل أية مدلولات عذراء نصية، أن أظن فضاءً ثالثاً يزيل ما بينهما من استقطاب أو ثنائية، في تلك المنطقة من عدم قابلية الترجمة التي تولد منها إمكانية الترجمة، بحيث أقدم للرائي أقصى ما يمكن من الأمانة وأقصى ما يمكن من قابلية الفهم في آن معاً. وإذا ما كنت أكرر هنا مفردات بابا ومصطلحاته، فلأنني أرى أنّ العيش على الحدود، في الفضاء الثالث، أمر ضروري حين يتعلّق الأمر بكل ما يدفع المعرفة والثقافة قدماً وييسرها. بخلاف ما يكون عليه الحال حين يتعلّق الأمر بضرب من الفضاء الثالث الذي يصون منظومة التناقض القائمة ويدفع إلى استساغة العيش في إطارها بدلاً من الإطاحة بها، كما يفهم من بابا في بعض الأحيان.

• سيبيك، أستاذ الأدب الإنجليزي والفن في جامعة شيكاغو، وعضو الهيئة الاستشارية في معهد الفن المعاصر وعضو هيئة العديريين في المعهد الدولي للفنون البصرية، وكلاهما في لندن. بابا، الأستاذ الزائر في عدد من الجامعات الدولية، والموصوف بأنه واحد من بين العشرين مفكراً الأبرز في حقبتنا هذه. وبابا، مؤلف موقع الثقافة (روتلدج ١٩٩٤) ومحرر الأمانة والسرد (روتلدج ١٩٩٠)، وكلاهما كان لهما نفوذ واسع ورفيع في تحديد ما تعنيه الدراسات الكولونيلالية والثقافية، وفي رسم أفاق النظرية المعاصرة، مما يقتضي من الغايي أن يستنهض كلّ الطاقة على الفهم والاستمتاع، وكل القدرة على القراءة النقدية أيضاً.

محمود درويش المتحصن بالضوء.. الشعر الذي يؤثّر فضاء أرض الأرجوان

مفيد نجم*



هذا هو النسيان

هذا هو النسيان حولك: بافطأت
توقظ الماضي، تحت على التذكر. تكبح
الزمن السريع على إشارات المرور،
وتغلق الساحات/

مثال رخامي هو النسيان. مثال
يحمل فيك: قف مثلي لتبهنني.
وضع ورداً على قلبي/

أغنية مكررة/ هو النسيان. أغنية
تطارد ربة البيت احتفاءً بالمناسبة
السعيدة، في السرير وغرفة الفيديو،
وفي صالونها الخاوي ومطبخها/

وانصاب هو النسيان. انصاب على
الطرق تأخذ هيئة الشجر البرونزي
المرصع بالمذائح والصقور/

ومتحف خال من الغد، بارد،
يروي الفصول المتقاة من البداية
هذا هو النسيان: أن تتذكر الماضي
ولا تتذكر الغد في الحكاية

* ناقد من سوريا

ابتداء من ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً) الصادر عام ١٩٩٥م كشف الشاعر محمود درويش عن مرحلة تحول جديدة في تجربته الشعرية مما عبر عن حيوية هذه التجربة، وقدرتها على التجديد والتطور دون أن تتخطى عن مستوى التجريب في بنية القصيدة الإيقاعية، وعن غنائيتها المميزة باستخدام الفعل المضارع المسند الى ضمير المتكلم في الخطاب الموجه الى الآخر لضمير المخاطب المؤنث أو المذكر، عن هذا التحول أو التجديد في شكل القصيدة، وأدواتها وسماتها الأسلوبية والتعبيرية قد دلل على تحول في الرؤية الجمالية، والفكرية عند الشاعر الذي أخذ يتحول باتجاه الدخول في تفاصيل الحياة اليومية، ووقائعها ومشاهدتها ورغباتها من دون أن يفصل الذات الشعرية في الخطاب عن علاقتها بالذات الجمعية، بل نراه ينتقل في نفس الخطاب من ضمير المتكلم المفرد الى ضمير الجماعة تعبيراً عن تداخل هذه المستويات وتوحيدها وجوداً وقضية، رؤية وواقعاً في بؤرة الخطاب الشعري ومرجعياته.

لا شك أن دراسة تجليات هذا التحول تستدعي قراءة أعماله الأخيرة، لا سيما على مستويي الحوار الفارسي بين قصيدته والمرجعيات الدينية والاسطورية المختلفة التي يتجلى تناصها الضمني معها مما شكل إثراء فكرياً واضحاً لقصيدته، والحوار الداخلي المتمثل في علاقة قصيدته التالية مع قصائده السابقة، وهو ما يعرف بالتناص الداخلي. بالإضافة الى طبيعة توالد القصيدة وتناميها من الداخل. وقد لاحظنا في أغلب أعماله الأخيرة ان الشاعر بات يميل الى القصيدة القصيرة، وإلى ما يعرف بالقصيدة المدورة.

في ديوانه الأخير- لا تعتذر عما فعلت- يستوقف العنوان القارئ باعتبار أن العنوان يشكل صلة الاتصال الأولى بين القارئ والعمل وهو يمثل في شعرية الموضوع مرحلة توازي وتختزل العمل، نظراً لكون العنوان يخترق نصوص العمل، ويخلق نواة

بنية دلالية كبرى وأولية، ومع أن عنوان العمل مأخوذ من النصوص الداخلية اذ يشكل عنوان احدي القصائد، فإن انتخابه لكي يمنح العمل هويته واسمه ينطوي على مقاصد دلالية، تحاول أن تكون بمثابة بؤرة دلالية، تخترق وتكثف مضمون التجربة في هذا العمل.

من هنا فإن قراءة العنوان في صيغته النحوية يكشف عن استخدام الشاعر لأداة النفي في مطلع الجملة الأولى التي تتألف من فعل مضارع تليها جملة أخرى بصيغة الفعل الماضي وبذلك فإن الصياغة تنطوي على نفي الاعتذار راضياً عن شيء حدث في الماضي كما ان صيغة الخطاب تتحرك بين ضمير متكلم مفرد وضمير مخاطب غائب، لا يمكن معرفته إلا بعد قراءة نصوص الشاعر مما يجعل العنوان يحيل مرة أخرى الى داخل العمل.

تتوزع قصائد الديوان على عنوان داخلي رئيسي هو - في شوة الايقاع- بينما تمثل القصائد الخمس الأخيرة عناوين متفرقة الأمر الذي يدل على أن القصائد التي تتجاوز الخمس والاربعين قصيدة وهي تشغل مساحة ثلثي الديوان يجمعها مناخ شعري واحد وتلتقي على مستوى التجربة إذ تمثل حالات مختلفة او مشاهد متعددة تتكامل في مشهدية واسعة الطيف فهي تنفصل وتتصل في الآن معاً ويمكن استجلاء ذلك حتى على مستوى الخطاب الشعري الواحد كما هو الحال في قصيدته الأولى- يختارني الايقاع- والتي يمكن ان تشكل اضاءة هامة للمضمون الدلالي للعنوان الداخلي الرئيسي لأنه يحدد مضمون العلاقة بين الشاعر والايقاع/ القصيدة وبين التجربة ومرجعياتها وطبيعة حضور الذات في هذه التجربة:

يختارني الايقاع يشرق بي

أنا رجع الكمان ولست عازفه

أنا في حضرة الذكرى

صدي الأشياء تنطق بي

فأنتطق... ص ١٥

بعد أن بات الشاعر يركز في تجريته على الصورة الشعرية كوسيلة تعبير وإيحاء بصرية وجمالية تخلق الدهشة والتأثير المباشرين عند المتلقي.

في التصدير الذي يفتتح به الشاعر ديوانه تتحدد فضاءات الخطاب عبر أشكال العلاقة مع الذات في توحدها وانقسامها ومع المكان الذي يشكل الحاضن الوجودي لتجربته إضافة إلى العلاقة مع الآخر/ المؤنث ومع المكان أيضاً حيث تمثل العلاقة مع المكان في الصاليتين الإشكالية الوجودية المشتركة في هذه العلاقة ولهذا فإن خطاب الشاعر في حركته وفي تمثله لسيرة الذات في بعدها الخاص والجمعي يقوم على وعي مأساوي بتأريخ هذه العلاقة مع المكان الأمر الذي يجعل حواراته مع الآخر/ الأنثى الذي يرمز له بالغريبة أو الغريب يتركز حول ملكية هذه الأرض ودلالات علاقته الوجودية والروحية والتاريخية معها وهنا يعكس درويش إشكالية محنة الإنسان الفلسطيني في علاقته مع أرضه المسروقة منه بالقوة وبمحاولة القضاء عليه لكي يتقذر الغاصب بملكيتها.

إن المكان كخزان للذكريات والصور الشعرية وكشرط للوجود لا يمكن أن ينفصل عن الزمان كبعدين يستدعي كل منهما الآخر في تجربة الشاعر أو الذات المتكلمة في الخطاب الشعري وهو ما يفصح عن نفسه من خلال المعينات المكانية والزمانية وأسماء الإشارة التي غالباً ما نجدها حاضرة في هذا الخطاب أو من خلال رفع المكان إلى مستوى جمالي عال أي شعرنة المكان حيث برعت مخيلة الشاعر في توليد هذه الصور الجمالية المدهشة أو من خلال استحضار وتوظيف البعد الثقافي الديني والأسطوري لهذه الأرض في جدل الذات مع ذاتها وجدل الذات مع الآخر/ الغريب وفي جدل العلاقة بين المكان والزمان المتجلب في وعي الذات لذاته وإدراك هويتها بعد هذه التجربة الدامية.

كر وفر، كالكمجنة في الرباعيات

يختار الشاعر محمود درويش عناوين قصائده من النص الشعري نفسه فهو يمثل الجملة الافتتاحية في كل نص وبذلك يتوحد النص مع العنوان ويغدو بؤرته حيث تؤسس الجملة الافتتاحية للخطاب لتأتي النهاية مستكملة للمعنى فيه ولذلك فإن قراءة دلالات العنوان الرئيس لا تتكشف إلا في ضوء قراءة القصيدة التي تحمل نفس العنوان لأن الضمير المخاطب غير المحدد فيه هو في القصيدة الآخر الشخصي أو الذات الأخرى للشاعر في انقسام الذات عنده إلى ضمير مخاطب وضمير متكلم في لعبة القناع التي تفصح عن المخزون الذي شكل ذاكرة الآخر وعن اختلاف الشهود حول حقيقة هويته التي لا تستطيع تأكيدها وتحديد مساراتها إلا الأم مما يدفع الذات المتكلمة إلى دعوة الذات الشخصية الأخرى للاعتذار إلى هذه الأم وحدها التي تحمل دلالات رمزية للوطن/ الأم:

لا تعتذر عما فعلت - أقول في

سري أقول لأخري الشخصي

ها هي ذكرياتك كلها مرفية

ضجر الظهيرة في نعاس الفط

عرف الديك/ عطر المريمية/ قهوة الأم

.....

أنا الأم التي ولدت

لكن الرياح هي التي ريته

قلت لأخري: لا تعتذر إلا أمك! ص ٢٥- ٢٦

المخيلة الإخصية، وثيمات الخطاب:

ما يميز تجربة الشاعر محمود درويش هو تلك المخيلة الخصبة والثرية على الرغم من كون المعجم الشعري محكوماً بالعديد من المفردات التي يتكرر استخدامها في خطاباته الشعرية المختلفة وقد شكلت هذه المخيلة أداة توليد غنية للصور الشعرية

أتأني عن زماني حين أندو
من تضاريس المكان

• • • •

سقط الحصان مضرباً/ بقصيدتي

وأنا سقطت مضرباً/ بدم الحصان... ص ٣٨

وإذا كانت اشكالية الوجود في هذه التجربة تتمثل في الانفصال على مستوى العلاقة بين المكان والزمان اللذين يمثلان شرطين لا يمكن لأحدهما أن يكون من دون الآخر بحيث يكشف ذلك عن الاختلال في معادلة الوجود فإن سمة الاغتراب داخل هذه الذات هي التي تميز الذات في تشظيها وفي حوارها الناقص مع ذاتها الأخرى تعبيراً عن المآل الذي انتهت إليه بعد هذا الضياع والموت والبحث الطويل عن الخلاص إلا أن التباين بين صيغة النفي التي يتضمنها البيت الشعري في تصدير الديوان تحت عنوان: توارد خواطر أو توارد مصائر والمستمدة من شعر أبي تمام «ولا الدهار ديار» وبين صيغة اليقين المؤكد التي يعلن عنها الشاعر في قصيدته «إن عدت وحدك» يكشف عن مسافة التوتر في هذه التجربة الميرة والشاقة التي يعيشها الإنسان الفلسطيني ولعل الاستخدام المكثف لحوار الذات مع ذاتها الأخرى يؤكد رغبة الشاعر في الاستماع إلى صوته الخاص وفي نقل القضية من مستواها القومي إلى مستواها الوطني للتخلص من «مكيدة اللامكان» كما يقول في نفس القصيدة وطالما أن الديار تبقى هي الديار حتى وإن عاد إليها ناقصاً قمرين ولهذا تشيع الخنايا في قصائد الشاعر سواء على المستوى المكاني (هنا/ هناك، هناك/ هنا) أو على مستوى علاقة المكان مع الزمان في تجربة الإنسان الفلسطيني التي يكشف معناها الجمالي والتاريخي على المستوى المكاني وما ستكونه هذه الذات في بحثها عن مكانها الأعلى والبعيد الذي يعلو على زمنها الكائن والمتحقق الآن:

أنا ما أكون غداً/ ولم أوقف حصاني

إلا لأقطع ودة حمراء من
بستان كنعانية أغوت حصاني

ومضيت أبحت عن مكاني

أعلى وأبعد ثم أعلى ثم أبعد/ من زماني ... ص ٤٤
تجدر رؤية الشاعر من طابعها المثالي إلى الإنسان والحياة وتستمد من الرؤية الأسطورية القديمة التي تلغى للتمايز بين الإنسان وعناصر الطبيعة مرجعية لها كما يتجلى ذلك في حوارية الشاعر مع هذه العناصر وتمجيده لها واستخدام الاستعارة التي تعمل على تشخيص هذه العناصر وبث الحياة فيها فهي شقيقتنا في الوجود لكن الشاعر لا يتوقف في رؤيته عند الاتحاد مع هذه العناصر بل يمد فضاء الرؤية لتجمع كل اللغائيات في رؤية جمالية ثرية لصورة المكان توحيدها لحظة تتحد البداية والنهاية في سيرة وجود الإنسان الفلسطيني الذي تستعيد فيه الحياة والأشياء والوجود معانيها الأولى التي ضاعت مع تحول البشرية من مجتمع الأمومة إلى مجتمع الذكورة الذي عملت حضارته على تدمير الطبيعة والجمال واغتيال الروح في الإنسان:

في مثل هذا اليوم في الطرف الخفي

من الكنيسة في بهاء كامل التأنيث

في السنة الكنيسة في التقاء الأخضر

الأبدى بالكحلي في هذا الصباح وفي التقاء

الشكل بالمضمون والحسي بالصوفي

تحت عريشة قضاضة في ظل دوري

يوتر صورة المعنى وفي هذا المكان العاطفي

سألتقي بنهائيتي ويدايتي ... ص ٢٧

ويدشر الشاعر بمجيء هذا اليوم في قصيدة أخرى مبهناً المعاني الجمالية العالية والخاصة التي تتميز هذا الحضور والتي ستجعل الإنسان يستعيد (رديف صفاته الأولى):

سيجيء يوم آخر يوم نسائي

شفيق الاستعارة كامل التكوين

ماسي زغافي الزيارة شمس

سلس خفيف لظل لا أحد يحس

برغبة في الانتحار أو الرحيل... ص ١٩

سمات الخطاب الأسلوبية: ينوع الشاعر درويش في السمات الأسلوبية للخطاب الشعري ويستخدم وسائل متعددة كتنكرار الاستهلال كما في قصيدة (لبلادنا ص ٣٩) وقصيدة (لا راية في الريح ص ٣٥) وقصيدة (هو هادئ ص ٨٧) وقصيدة (ماذا سيقى ص ١٠١) كما يستخدم الحشد التراتبي كما في قصيدة (الأربعاء، الجمعة السبت... ص ١٩) وقصيدة (لا تعتذر عما فعلت... ص ٢٥) حيث يساهم التكرار في تعميق احساس المتلقي بالحالة وفي خلق بنية ايقاعية منتظمة في الخطاب في حين أن الحشد التراتبي القائم على الاستطراد والتداعي في الكشف عن غنى الحياة وخلق متوالية ايقاعية سريعة كذلك يستخدم حشد التوصيف من خلال استخدام الأفعال المضارعة المتوالية.

ويوظف الشاعر في خطابه أسلوب السرد والتقطيع المشهدي والحوار الدرامي وتعدد الأصوات وصيغة الراوي الغائب والتراكم المركب من خلال استخدام الأساطير وصور الطبيعة الابدائية التي ترمز الى الجمال والقوية والبساطة كما يلجأ الى استخدام الألوان وتوظيف دلالاتها الرمزية الموحية ويظهر التناص بأشكاله المختلفة الشعرية والأسطورية والدينية في قصائد الديوان تأكيداً للبعد الثقافي الذي يمنح هذه الأرض هويتها الثقافية التاريخية والروحية والتي بقدر ما شكلت حالة من الثراء والفنى والخصوبة فإنها أسهمت في تحقيق مأساة إنسان هذه الأرض:

من سوء حظك أنك اخترت البساتين

القريبة من حدود الله

حيث السيف يكتب سيرة الصلصال

في قصائد الشاعر الأخيرة ينفث على أشكال

وحالات وتجارب مختلفة ففي قصيدة (طريق ساحلي) يستخدم الشاعر شكل الكتابة العمودية وأسلوب تكرار كلمة البداية في المقطع الأول حيث يأتي المقطع التالي تعليقاً على فكرة المقطع الأول أو تأكيداً لها أما في قصيدة (لا كما يفعل السائح الأجنبي) فإنه يستخدم السرد في وصف العلاقة مع المكان والبحث عن معانيه الحاضرة الغائبة في الأسطورة والواقع وصولاً الى التوحد مع الطبيعة والأساطير لكنه في قصيدته (بيت من الشعر بين الجنوبي) يستعيد ذكرى الشاعر الراحل أمل دنقل مستخدماً في مطلع القصيدة التقديم والتأخير للتأكيد على البعد الدلالي لهذه العلاقة مع الشاعر. وفي قصيدته (كعائلة غامضة) يتحدث عن زيارة الى بيت الشاعر التشيلي بابلونيرودا، وما ولده ذلك من تداعيات وأسئلة وتأتي قصيدة (ليس للكردي إلا الريح) المهددة الى الشاعر سلمى بركات لتكشف عن توحيد صورة الشاعر مع معاناة الإنسان الكردي الوجودية ولتستجلي صورة المشهد لتجربة تنحصر باللغة على الهوية وتنطق من الغياب أيضاً.

وكما هي العادة في خطاب الشاعر فإن الجملة الاسمية الوصفية تمثل فاتحة أغلب قصائد الديوان مما يدل على اهتمام الشاعر برسم الصورة الشعرية الساكنة في البداية لياخذ الخطاب فيما بعد شكل الحوار أو السؤال أو الطابع الدرامي أو المشهد المتحرك بين لحظات زمنية مختلفة وتحتل القصائد التي تبدأ بأداة نهي ونفي وجزم المرتبة الثانية تعبيراً عن نزوع الشاعر في حوارهِ الداخلي أو الخارجي الى تعديل مسار الرؤية من جهة والكشف عن سكونية المشهد القائم وحالة القلق والتوتر الناجمة عن بؤس اللحظة الراهنة وجودياً وإنسانياً إضافة الى التعبير عن توحيد الذات مع المصير الذي اختارته خاصة وأن الشاعر يستخدم الاستعارة والمجاز ويوظف دلالاتهما في التعبير عن أفكاره ورؤاه التي يثرث فيها ومعها فضاء قصيدته الجديدة.

الإنساني والتفاعل الإنساني

استيفان تدوروف *

ترجمة : أنور المرتجي *

يتكون الكتاب من ثلاثة أقسام مستقلة لا يوجد بينها خط رابط، ويمثل الجزء الأول عرضاً مفصلاً لأطروحاته حول العالم الروائي عند دستوفسكي من خلال مقارنة فلسفية، أما الفصل الثاني فيعالج موضوع الأنواع الأدبية الصغرى كالحوارات السقراطية والهجاء المينبي القديم *La ménippe* و الإنتاجات الكرنفالية القروسطوية التي تمثل حسب باختين التراث النوعي الذي اعتمد عليه دستوفسكي، وأخيراً هناك القسم الثالث الذي يتكون من برنامج للدراسات الأسلوبية، معزراً بتطبيقات تطبيقية حول روايات دستوفسكي.

بعد ذلك سيظهر له كتاب حول رابليه سنة ١٩٦٥ (ترجم إلى الفرنسية سنة ١٩٧٠) الذي يمكن أن نعتبره تمة وامتداداً للفصل الثاني من كتابه حول دستوفسكي (ويمكن أن نعتبر هذا الجزء -منذ تلك المرحلة- بمثابة عرض مكثف لكتابه حول رابليه) لكن لا تجمعهم أدنى علاقة مع الجزأين الآخرين اللذين يعالجان التحليل المفهومي / الموضوعاتي والتحليل الأسلوبي، إنه كتاب تاريخي وصفي، كما أنه من جهة أخرى يفنر إلى الدروس الفلسفية التي تجدها في كتابه حول دستوفسكي، ولهذا نجد أن هذا الكتاب سوف يثير اهتمام المختصين حول قضايا مثل الثقافة الشعبية أو ما يعرف بالكرنفالية.

في سنة ١٩٧٣ ستحدث المفاجأة، ذلك لأن كثيراً من المثقفين الذين يعتبرون حجة مرجعية في الدراسات السوفيتية سيعلنون أن باختين هو المؤلف أو المؤلف - المساعد في تأليف ثلاثة كتب، ومجموعة من المقالات التي

يعتبر ميكائيل باختين - الذي ظهر في النصف الأول من القرن الماضي - واحداً من الرموز المثيرة والغامضة في الثقافة الأوروبية. لكن سبب هذا الإعجاب الذي حظي به يرجع مصدره إلى غنى وأصالة أعماله الفكرية التي ليس لها مثيل في الثقافة الروسية خصوصاً في مجال العلوم الإنسانية. لكن هذا الإعجاب يقترن كذلك بنوع من الدهشة لأننا ملزمون بأن نتساءل من هو باختين؟ وماهي الخصائص التي تميز تفكيره؟ وما أن خصائص فكره لها أوجه متعددة فإن ذلك يجعلنا أحياناً نشك في نسبتها إلى نفس الشخص.

لقد أثار فكر باختين اهتمام الجمهور، فمنذ سنة ١٩٦٣، تم إعادة طبع كتبه مع إدخال بعض التعديلات عليها، عندما ظهر كتابه حول دستوفسكي في طبعته الأصلية سنة ١٩٢٩ منذ تلك المرحلة شد إليه الأنظار، لكن هذا الكتاب الرائع حول قضايا الشعرية عند دستوفسكي، لم يكن آنذاك يطرح مشاكل تتعلق بانسجامه ووحدته.

* ناقد وباحث من المغرب

نشرت بأسماء مستعارة في روسيا مع نهاية ستوات العشرينيات (أثنان من هذه الكتب توجد مترجمة إلى اللغة الفرنسية هما الماركسية وفلسفة اللغة ١٩٧٧، والفرويدية ١٩٨٠). أما المقالات الأخرى فقد ترجمت ملحقاً في كتابي الذي نشرته بعنوان «ميكايل باختين والمبدأ الحواري» ١٩٨١ لكن هذه الورقة في المراجع حول باختين، ستعمل على التقليل من دهشة القراء واستغرابهم، الذين يصعب عليهم أن يفهموا العلاقة التي تربط بين كتابه حول دستوفسكي وكتابه حول رابليه.

إن النصوص التي ظهرت في العشرينيات، تقدم صورة مختلفة عن باختين، هي صورة ذلك الناقد المشاكس (للقاقر بالفكر السوسولوجي والماركسي) ويعلم النفس واللسانيات البنائية (أو غيرها) وبالدراسة الشعرية كما كان يطبقها الشكلايين الروس.

في السنة التي توفي فيها باختين (١٩٧٩) سينشر قسم جديد من كتابه (قضايا الأدب والاستيقاظ) الذي لم ينشر من قبل، متضمناً مجموعة من الدراسات يعود تاريخ صدور أغلبها إلى سنوات الثلاثينيات، ويعتبر هذا الكتاب بمثابة تكملة لأبحاثه الأسلوبية حول دستوفسكي، وتوطئة لدراساته الموضوعاتية حول رابليه (الذي سينتهي من تأليفه سنة ١٩٤٠).

وكان آخر الأسرار المثيرة (حتى حدود) ١٩٧٩ ظهور جزء جديد من كتاباته غير المنشورة، أعدها ناشروه بعنوان «جمالية الإبداع اللغوي»، تتكون أساساً من كتابات باختين الأولى والأخيرة، مشتملة على عمل ضخم يتضمن النصوص السابقة عن مرحلة الاتجاه السوسولوجي، مع هوامش وتعليقات كتبت خلال السنوات العشرين الأخيرة من حياته. ولقد عمل نشره لهذه المختارات من مؤلفاته على توضيح كثير من القضايا الغامضة، لكن بعضها الآخر يزداد غموضاً أمام صورة باختين التي نعرفها. سيضاف إليها صورة أخرى عنه هي صورة الباحث الفينومينولوجي والفيلسوف الوجودي.

يطرح فكر باختين مشكلاً، وهذه مسألة لا ريب فيها، لأن الأمر لا يقتضي منا أن نفرض عليه بطريقة اعتباطية وحدة وانسجاماً لا يوجدان في كتاباته، لكن المطلوب هنا هو أن نجعل كتاباته مفهومة وذلك مسعى مختلف. ومن أجل أن نتقدم أكثر في هذا الاتجاه علينا أن نعود إلى الوراء من أجل

أن نجد جواباً عن هذا السؤال كيف يمكننا أن نوضح باختين في سياق التطورات الأيديولوجية التي عرفها القرن العشرين؟

إن الصورة التي تحضر للوهلة الأولى : هي صورة ذلك المنظر ومؤرخ الأدب، لكن في المرحلة التي أصبح فيها اسمه حاضراً في الحياة الثقافية الروسية. نجد أن المشهد الثقافي كان يتصدره في مجال البحث الأدبي مجموعة من النقاد واللسانيين والكتاب الذين سبق لنا أن تعرفنا عليهم من قبل والذين ينعتون بالشكلايين (بالنسبة إلينا نسميهم «الشكلايون الروس») لقد كانت تربطهم بالماركسية علاقة مبهمّة. ولهذا لم يكونوا يهتمون على المؤسسات الرسمية، لكن قيمتهم العلمية، وجدارتهم لا يتنازع فيها أحد، ومن أجل تحديد موقع باختين داخل النقاش الأدبي والجمالي في تلك المرحلة، يجب أن نحدد موقعه من خلال علاقته بالشكلايين. وسوف يقوم باختين بهذا الدور مرتين، الأولى في مقاله الطويل الذي نشره لأول مرة سنة ١٩٢٨ في مجلة Voprosy (١٩٧٥) ويسعد ذلك في كتابه «المنهج الشكلي في الدراسات الأدبية» (١٩٢٨) الذي نشر باسم مادديف P. Madvede. إن الملاحظة الأولى التي يوجهها باختين للشكلايين، هي أنهم لا يعرفون ما يصنعون، لأنهم لم يتساءلوا حول الأسس المعرفية والفلسفية التي يقوم عليها منهجهم، وهذا النسيان لا يتعلق بسهو مجاني، لأن الشكلايين يلتقون في ذلك مع كل أصحاب النزعة الوضعية، الذين يعتقدون أن غرضهم هو تطبيق العلم والبحث عن الحقيقة، ويتناسون أنهم يعتمدون على فرضيات اعتباطية. وسيتولى باختين نهاية عنهم مهمة التفسير، وذلك من أجل أن يرفع من مستوى السجال الفكري.

إن المنهج الشكلي كما يقول باختين هو الدراسة الاستيقاظية للمادة حتى لا تختزل قضايا الإبداع الجمالي داخل أسئلة اللغة، ولهذا نجد الشكلايين يعطون أهمية لمفهوم اللغة الشعرية، و الاهتمام بالترانق Proccédes مهما كان نوعه، لكنهم لم ينتبهوا إلى دور العوامل الأخرى التي تصنع العمل الإبداعي، كالمضمون والعلاقة مع العالم والشكل عندما ينظر إليهما من زاوية المؤلف، والانتقاء الذي يقوم به المتكلم للضمانات التي تصل إلى أشخاص محددين في اللغة. إن المفهوم المركزي للدراسة الجمالية يجب أن

لا يقتصر على مادة البناء فقط بل أن يشمل كذلك المعمار أو بنية العمل الأدبي عندما ينظر إليهما كملتقى تتقاطع فيه المادة والشكل والمضمون.

لا ينتقد باختين التعارض الحاصل بين الفن واللافن (non art) أو بين الشعر والخطاب اليومي، وإنما يهتم أساساً بالموقع الذي حاول الشكلانيون أن يضعوه فيه أي بالخصائص المحددة لليويتيقا، التي لا ترجع إلى اللغة وعناصرها فقط بل إلى أبنيتها الجمالية حسب ما ذكره مادديف (١١٥) مضيفاً أن موضوع علم اليويتيقا يجب أن يكون هو بناء العمل الأدبي ص ١٤١. لكن الشعري والأدبي لا يعرفان بطريقة مختلفة إلا عند الشكلانيين «في الإبداع الأدبي نجد أن الملفوظ لم يعد مرتبطاً بالموضوع، كما أن الموضوع لم يعد له علاقة بالملفوظ، أو مع علاقته بالفعل [...] إن واقع الملفوظ كذلك لا يخدم هنا أي واقع آخر» ص ١٧٧.

لا ينصب نقد باختين للشكلانيين الروس للإطار الجمالي الرومانطيقى الذي تأثروا به، بل نبهده لا ينتقد موقعهم «الشكلاني»، وإنما غلو نزعتهم المادية، ولهذا يمكننا أن نعتبر باختين «شكلانيا» أكثر منهم. إذا أضفنا معنى جديداً للشكل، كفاعل وحدة بين مختلف العناصر المكونة للعمل الأدبي، إن المعنى الجديد هو الذي كان يهتف عنه باختين بإدخاله مترادفات قيمية «كالمعمار» أو «البناء» وما ينتقده أساساً هو الجانب غير الرومانطيقى عند الشكلانيين أي القول (بجمالية المادة) الذي يلتقي كثيراً مع البرنامج الذي صاغه ليسينغ Lessing في Laocoon الذي يجعل خصائص الرسم والشعر «مستخرجة من مادتهما». وبذلك يكون ليسينغ Lessing قد استعاد التقليد الأرسطي من خلال وصفه «للطرائق» المعزولة كالصور البلاغية والمفاجئ من الأحداث، والاعتراف، وكذلك الأجزاء والعناصر المكونة للتراجميديد.

تتمثل مفارقة الشكلانيين وأصلاتهم كذلك، في تطبيقهم للمفاهيم الأرسطية انطلاقاً من مسلمات الايديولوجية الرومانطيقية، ولقد أعاد باختين من جديد وضع المذهب الرومانسي الخالص عندما أهتم جوته Goethe بنفس المجموعة النحتية Sculpture عند Laocoon فإنه بذلك العمل يضع مفاهيم العمل الأدبي -الوحدة والانسجام- كبديل عن القواعد العامة للرسم والشعر الذين كان يجهجهم ليسينغ، إننا نبقى أمعاء لتفكير شلينغ Schelling وأتباعه عندما ننظر

إلى العمل الفني كملتقى للذاتي والموضوعي، للمفرد والكوني، للإرادة وشرط الإكراه، للشكل والمضمون، إن الجمالية الرومانطيقية تعمل على تمشين المحابية Immanence وتبخيص التعالي، وبذلك لاتعبر أهمية كبرى للعوامل عبر-النصية transnuestuelle مثل الاستحارة أو القافية أو طرائق الكشف. لقد كان باختين محقاً عندما عاب على الشكلانيين جهلهم لفلسفتهم. أما فلسفتهم هو فقد كانت واضحة المعالم، إنها فلسفة الرومانطيقيين. وهذا الانتماء لا يعتبر في حد ذاته عيباً. لكنه مع ذلك يحد من أصالة موقفه. إننا لن نتسرع في الوصول إلى نتيجة ما. ومع ذلك فإن الأمر يتعلق هنا بنصين ينتميان إلى العشرينيات من القرن الماضي، بالرغم من أن باختين لم يقطع صلته مع الجمالية الرومانطيقية (خصوصاً في نظريته حول الرواية) ولا يمكن أن نخزل فكره فقط في هذه النظرية بل أن نتجاوز ذلك إلى الإشكالية المرتبطة بالأسس الجمالية العامة، التي تبدو وكأنها هامشية، وهذا موضوع آخر نكتشفه اليوم والذي يعتبر منذ بداية العشرينيات حتى وفاة باختين من القضايا المركزية والخصوصية التي كان يهتم بدراستها، لأنه يرتبط بمسألة جمالية واحدة، كما أنه موضوع عام لأنه يتجاوز كثيراً موضوع علم الجمال المعنى الضمني، ويتعلق الأمر هنا بالعلاقة التي تربط بين المبدع والكائنات التي يخلقها، أو كما يقول باختين تلك العلاقة التي تجمع بين المؤلف والشخصيات، لأن معرفة هذه العلاقة ستكون مفيدة في الكشف - وهذا نادراً ما يقع في مسيرته الثقافية - عن انقلاب نوعي في أفكار باختين حول هذا الموضوع.

يوجد موقفه الأول في كتابه الذي اكتشف مؤخرًا والمخصص أساساً لدراسة هذه المسألة، حيث يؤكد فيه أن الحياة لا يكون لها معنى ولا تتحول إلى عنصر ضروري للبناء الجمالي إلا عندما ينظر إليها من الخارج ككل، بمعنى آخر يجب أن يدمج ذلك داخل أفق شخص آخر. وبالنسبة للشخصية نقصد بها الشخص الآخر، أو الكاتب، أو ما سمي به باختين بالموقع المغاير للكاتب *leantope*، إن الإبداع الجمالي هو إذا مثال خصوصي متحقق من خلال العلاقات الإنسانية.

(حيث يوجد شخصان، أحدهما يتضمن كلياً الشخص الآخر، وبذلك يتحقق اكتمال وتحقيق المعنى، هذه العلاقة غير المتكافئة بين ما هو خارجي وما هو فوقي، والتي تعتبر شرطاً ضرورياً في العملية الإبداعية تتطلب حضور عناصر

«مخربة» كما يقول باختين، أي أنها خارجة عن الوعي كما يفكر فيه من الداخل، لكنها تبقى ضرورية في بنائه ككل لاجتزاء تلك العلاقة اللامتكافئة التي لا يتروى باختين في وصفها من خلال الرجوع إلى تشبيه بليخ عندما يقول: إن خلود الفنان رهين باستيعابه للموقع المغاير Entopie العلوي (الاستيعاب ص ١٦٦ التشديد من عندي).

لاينكر باختين أنه هنا يقدم لنا معيارا ولايمه المعطى الواقعي، كما أن بعض الكتاب مثل دستوفسكي ينسبون هذه القاعدة الجمالية لأن العلاقة الفوقية تعتبر ضرورية بالنسبة للمؤلف اتجاه الشخصية، حتى تمنح الشخصية قوة تتجاوز قوة المؤلف. وبذلك يهتز عكسيا موقع المؤلف حتى يصير شبيها بموقع الشخصية عندما يكون أمام مواقف خاصة أو حقائق مطلقة، وخطأ هؤلاء الكتاب أنهم يضعون المؤلف والشخصية معا في نفس المستوى، وهذا الموقف له عواقب كارثية لأنه لا توجد حقيقة مطلقة (عند المؤلف) أو حقيقة خاصة بالشخصية. هناك فقط مواقف نسبية وليس هناك ضرورة للمطلقات.

في أحد الكتابات التي نشرها بولشيفولتchinov سنة ١٩٢٦. نكتشف أن الموقف الذي يتخلل عن الإيمان بالمطلق يمثل خاصية (غير مرغوب فيها) في المجتمع الحديث، بمعنى آخر أننا لا نقدر على أن نقول شيئا موثوقا فيه، ومن أجل الكشف عن هذه الشكوك علينا أن نحتمي بأشكال مختلفة من الشواهد، لأننا لا نتكلم إلا بواسطة مزدوجتين

مثل هذه الحاجة إلى «المواقع المغايرة» تعتبر تقليدا «كلاسيكيا» فالإله ما زال يوجد بالتأكيد في مكانه، وعلينا أن نلتصق بين الخالق ومخلوقاته لأن التراتبية بين مستويات الوعي تعتبر راسخة، كما أن الموقع الفوقي للمؤلف يسمح له بأن يحكم بكل ثقة على شخصه، لكن هذا الرأي سيتراجع عنه باختين، حيث سيتأثر

في مسيرته العلمية بالأمثال النقيض الذي عبر عنه دستوفسكي (حسب الصورة التي تقدم عنه) والذي يمثل

كتابه الأول (الذي نشر سنة ١٩٢٩) تنويعا بالمسار الذي أدانه من قبل. فبدلا من أن يثبت موقفه السابق الذي يخدم قانونا جماليا عاما، فإنه يتحول إلى ميزة تعبر

عن وضع خاص يوجزه باختين من خلال مصطلح (المنولوجية). وبهذا التحريف لدستوفسكي يتم احتواء «الحوارية» باعتبارها في نفس الآن رؤية للعالم وأسلوبا في الكتابة، والتي من خلالها سيعمل في مرحلة لاحقة على الكشف عن أهميتها

في المرحلة السابقة عندما كان يلج على التوازن بين الشخصيات والمؤلف وأفضلية هذا الأخير، نجد باختين يعيد تكرار القول بأن كتابات (دستوفسكي) تظهر صوت الشخصية كما في للرواية العادية (١٩٦٣ ص ٧-٨) أي أن ما كان يقوم به المؤلف أصبحت الشخصية تقوم به الآن وبذلك لم يعد المؤلف يمتلك أفعية بالمقارنة مع الشخصية. كما أنه لا يوجد أي فائض دلالي يميز بين رؤيته لهما، بناء على نفس الحقوق المتكافئة.

ترتبط أفكار دستوفسكي المفكر، في علاقة حوارية مع باقي الصور الفكرية الأخرى «على قدم المساواة» كما قال بوبر Buber وهذا ما أكدته من قبل باختين. لقد كان دستوفسكي أول من استوعب العلائق بين المؤلف والشخصية كعلاقة من نوع (أنا- أنت) بدلا من (أنا - ذاك).

لقد أصبحت الإحالة إلى المطلق labool أي إلى الحقيقة التي كانت تقوم عليها الرؤية السابقة موقفا مرفوضا. لقد كتب باختين (إن التمثيل الفني للفكرة ليس ممكنا إلا عندما تكون هذه الفكرة أو تلك بعيدة عن ثنائية التأكيد والنفي، وبدون أن نلتحقها بالتجربة السيكلوجية) ص ١٠٦. فالرواية النموذجية لا تعرف إلا حالتين: الأولى إما أن تكون الأفكار مسبوكة تبعا لمضمونها، وبذلك تكون إما صحيحة أو خاطئة، وإما أن ينظر إليها كعلامات تعبر عن سيكلوجية الشخصيات أما الفن الحوارية فإنه ينتمي إلى مستوى ثالث،

لاينكر باختين أنه هنا يقدم لنا معيارا ولايمه المعطى الواقعي، كما أن بعض الكتاب مثل

دستوفسكي ينسبون هذه القاعدة الجمالية لأن العلاقة الفوقية تعتبر ضرورية بالنسبة

للمؤلف اتجاه الشخصية، حتى تمنح الشخصية قوة تتجاوز قوة المؤلف. وبذلك يهتز عكسيا موقع

المؤلف حتى يصير شبيها بموقع الشخصية عندما يكون أمام مواقف خاصة أو حقائق مطلقة، وخطأ

هؤلاء الكتاب أنهم يضعون المؤلف والشخصية معا في نفس

المستوى، وهذا الموقف له عواقب كارثية لأنه

لا توجد حقيقة مطلقة (عند المؤلف) أو حقيقة خاصة بالشخصية. هناك فقط مواقف

نسبية وليس هناك ضرورة للمطلقات

هذه الثورة التي قامت بها الرواية من خلال كتابات دوستوفسكي ويقارنها بثورة أينشتاين (في الرواية الحقيقية وكما هو الشأن في عالم أينشتاين لا يوجد مكان للملاحظ الذي له امتياز). وكما هو الشأن بالنسبة لباختين فإننا نجد سارتر يقرر في الأخير بغياب المطلق «لأن ذكر الحقيقة المطلقة في رواية ما، لا يمكنه أن يصدر إلا عن خطأ تقني» ص ٤٧. ما دام الروائي ليس من حقه أن يصدر أحكاما مطلقة» ص ٤٦.

لا يريد باختين منا أن نتعامل مع آرائه كدعوة إلى النسبية لكنه لا يقدم لنا تفسيراً لأوجه الاختلاف في موقفه، إنه يقارن مفهوم التعدد عند دوستوفسكي ودانتي Dante الذي يوهنا باللمحة المثالية للخلود التي تحتلها الأصوات التي تنتمي إلى مختلف المجالات الأرضية والسماوية (دوستوفسكي ص ٣٦ و ٤٢). إن باختين لا يكتفي فقط بذكر الطابع العمودي كحدث ثانوي أو تراتبي، حيث يتعارض عالم دانتي مع العالم الأفقي عند دوستوفسكي الذي يقابل عالم التواجد الخالص Vorprosy ص ٣٠٨ بل يذكر أن الفرق بينهما يعود إلى اختلاف جوهرى. وإذا كان الأمر كذلك، فإننا لن ندرج جيدا السبب الذي يجعل من دوستوفسكي كذلك من باختين الذي يعتبر الناطق الرسمي الذي يتكلم نيابة عنه، أن يتجوز من النزعة النسبية. وإذا كان هذا هو الرأي الأخير لباختين فإنه من الضروري أن نتعامل معه باعتباره خير ممثل ليس فقط للجمالية الرومانطيقية في توجهاتها الكبرى بل ممثلاً كذلك للايديولوجية الفردية التي تهيم اليوم على عصرنا.

لكن الأشياء لاتبدو بهذه البساطة، بالرغم من أن باختين يفضح عن هذه الايديولوجية، بطريقة غير مباشرة، من أجل أن يبلغنا هنا رأياً آخر يختلف عما قاله سابقاً في «مؤلفات الشباب» حول الكاتب والبهطل، وكذلك كتأبيه حول دوستوفسكي، بحيث أن الصراع ليس مفتوحاً، فالأمر لا يتعلق هنا بوعي قيد التطور مع مرور الزمن، وعلينا أن نشك في أن باختين كان واعياً بذلك، لأن الأمر يتعلق بأفكار ضعيفة كان يعتقد باختين أنها مواقف متماسكة. ومن ثم يخل إلى أن هذا الموقف يمكننا أن نعتبره الإضافة الجديدة التي قدمها لباختين.

يجب علينا من أجل أن نكتشف ذلك الموقف الثالث، أن ننطلق من باختين من التأويل الذي قام به لفكر وموقف

ينزاح عن ثنائية الصواب والخطأ أو الخير والشر كما هو الشأن بالنسبة للمستوى الثاني دون أن يختزل فيه ؟ وكل فكرة تصدر عن شخص ما تتحدد في علاقتها مع الصوت الذي ينقلها إلى الأفق الذي تتوجه إليه. فبدلاً من المطلق نجد تعدداً في وجهات النظر التي تمثل رؤى الشخصيات، ورؤية الكاتب كما استوعبها، وهذه الرؤى المختلفة لا يوجد بينهما أي تمايز أو تراتبية. ويمكن تشبيه ثورة دوستوفسكي على المستوى الجمالي والفني بثورة كوبرنيك أو بثورة أينشتاين، عندما يتحلق الأمر بمعرفة عالم الفيزياء (هذه هي الصور المفضلة عند باختين) حيث لا يوجد مركز لأننا نعيش داخل «النسبية المعقدة».

يؤكد باختين على آرائه، عندما يرى أنه من المستحيل في العالم المعاصر أن نستوعب حقيقة مطلقة، وأنه علينا أن نكتفي بذلك الشاهد بدلاً من نتكلم باسم الحقيقة، لكنه لا يضيف إلى هذه النتيجة أي حكم بالإدانة أو الحسرة – وبالتالي فإن السخرية. (هكذا يسمى هذه الطريقة في التعبير) هي حكمتنا، ومن بإمكانه اليوم أن يدعي أنه يمتلك الحقيقة ؟ إن رفض السخرية يؤدي بنا طواعية إلى اختيار «التفاهة». وهذه هي طريقة دوستوفسكي في كتاباته الصحفية، وهو الاختيار الذي يبقى أمامه – بالرغم من أنه اختيار لا يسمح لنا بأن نصبح إلى المطلق – من أجل أن ننحصر إلى الوجود كما ينصح بذلك هيدغر Heidegger.

من المدهش أن يتفق باختين مع الرأي الذي دافع عنه في نفس المرحلة جان بول سارتر. ففي مقال نشره سارتر سنة ١٩٣٩ بعنوان «السيد فرانسوا موريك والحرية» (مواقف ج ١ - ١٩٤٧) نجد سارتر يدين كل كتابة روائية يمثل فيها المؤلف موقعاً متميزاً بالمقارنة مع باقي الشخصيات. لكن بالرغم من عدم استعماله لمصطلح المونولوجية، فإنه يقترب كثيراً من الرأي الذي يربط الرواية بالحوارية (الروائي عليه أن لا يترك أرض المعركة [...]) وأن لا يقدم حكماً (ص ٤١) بل على أنه يكتفي بتقديم شخصياته، وعندما يقدم حكماً عليها فإنه بذلك يتماهى مع الإله / الخالق. بينما الخالق والرواية يتعارضان بطريقة متبادلة (وهذا ما لم يفهمه موريك). فالرواية تكتب من طرف إنسان من أجل أناس وذلك من خلال رؤية الإله الذي يكشف عن الظواهر السطحية دون أن يهتم بها. في هذه الحالة، لا يتنطق الأمر بالرواية (ص ٥٧) وكما فعل باختين نجد سارتر يستوعب

دستويفسكي، لأنهما يعتبران حاسمين في فهم أفكار باختين، فبعد خطابه الشهير حول بوشكين سنة ١٨٨٠ سأل دستويفسكي الكاتب كييبلين Keveline حول فكرته التي تقوم على عقيدة أخلاقية (مفادها أن كل من يقوم بفعل أخلاقي يكون بالضرورة منسجما مع معتقداته)، وهذا الموقف يمثل تأويلا جديدا للنسبية والفردية (كل شخص له رأيه الخاص) الذي لا يختلف في مضمونه عما وجدته باختين عند دستويفسكي الذي كتب في جوابه عن سؤال طرحه عليه كييبلين Keveline .

(لا يمكننا أن نعرف الأخلاق من خلال الإخلاص لمعتقداتنا بل علينا كذلك أن نساأل ذواتنا حول صحة معتقداتنا. علينا أن نساأل ذواتنا هل تعتبر عقيدتنا صحيحة ؟ لأن المحك الوحيد من أجل التأكد من صحة معتقداتنا نجده في المسيح [...] إنني لا يمكنني أن أعتبر إنسانا بأنه أخلاقي إذا كان يقوم بقتل الزناذقة، فأنا لا أتفق معك عندما تعرف الأخلاق بأنها هي الانسجام مع المعتقدات الخاصة، لأن هذا التعريف يتعلق بالشرف وليس تعريفا للأخلاق. إن لي نموذجا مثاليا للأخلاق ممثلا في المسيح. وهنا نتساءل هل كان بمقدرة المسيح أن يقوم بإحراق الزناذقة ؟ إذا كان الجواب بالنسبة، فإن ذلك يعني أن إحراق الزناذقة هو سلوك غير أخلاقي [...] لقد أخطأ المسيح — وذلك شيء مؤكد، كما أن نفس الإحساس يقول : أحب أن أكون مخطئا مع المسيح بدلا من أن أكون معكم (Littérature nestledore LOOK III p 674).

يلج دستويفسكي كثيرا على وجود نوع من المثالي، عندما يميز بين الشرف أو الإخلاص للمعتقدات والحقيقة، لأن الحقيقة الإنسانية يجب أن يفهمها الإنسان بدلا من أن تبقى صورتها تجريدية وذلك هو معنى صورة المسيح. هذه الحقيقة الموثقة humanité والمجسدة لها دلالة أكثر من الفكرة الأخرى، ويجب أن نفضلها عندما يتعارض المعتقدان مع (أخطاء المسيح) وهذه هي الميزة الخصوصية للحقيقة الأخلاقية.

لقد كان باختين مطلعا على هذا النص الذي ذكره «دستويفسكي» ١٣٠-١٣١، لكن التطبيق الذي يقدمه يعتبر دالا عن تأويله الخاص لدستويفسكي (إنه يفضل أن ينجاز للخطأ لكن مع المسيح : ص ١٣١) أو كما كتب في مرحلة لاحقة (التعارض بين الحقيقة والمسيح عند دستويفسكي) (الاستيقاظ ٣٥٥) يقترب هذا التأويل من المعنى المضاد لأن دستويفسكي لا يعارض بين الحقيقة

والمسيح) بل يطابق بينهما من أجل أن يعارضهما مع فلسفة «وجهات النظر» أو المعتقدات. ثم بعد ذلك وفي مرحلة ثانية نجده من داخل عالم الأخلاق يميز بين الحقيقة المجسدة والحقيقة اللاشخصية impersonnelle من أجل أن يفضل الحقيقة الأولى على حساب الثانية. لكن الاعتراف بذلك أدى إلى تقويض موقف باختين الذي يكتفي بوجهة نظر قريبة من رأي كابالين : Kaban : «أن كل الشخصيات الرئيسية عند دستويفسكي هم مجرد «وجهات نظر» غير مباينين، خصوصها عندما تكون الفكرة قد أصبحت النواة الصلبة التي تشكل شخصيتهم (دستويفسكي ص ١١٥).

ويذكر ألا نؤسس حكما أخلاقيا حول الإخلاص للمعتقدات كما نجدها عند القائل راس كليكوف Ras Klekov والعاخرة سونيا Sonie، وإيفان Ivan المتواطئ مع قاتل أبيه «والمراقب» الذي يحلم بأن يكون مثل روتشيلد Rotchild. لقد كتب دستويفسكي في مسودات الرواية التي لم يكملها (حياة صياد كبير).

(يجب على الفكرة التي تطغى على الحياة أن تكون مرئية، بمعنى آخر أي دون أن نشرح بواسطة الكلمات الفكرة المهيمنة كإل. إلا عندما نتركها لغزا بدون حل، يجب أن نجعل القارئ ينظر دائما إلى هذه الفكرة باعتبارها فخا).

يستشهد باختين كذلك بهذا النص (لدستويفسكي ص ١٣٢) من أجل دعم رأيه، لكن دستويفسكي لا يفصح في هذه القولة عن تخطئه عن التمييز بين الفكرة الكافرة والفكرة المفخخة، ولهذا لا يعبر عنها صراحة، بل يكتفي بالتلميح بطريقة غير مباشرة. وفي موقع آخر يعتبر باختين أن الحقيقة ليست منطوقة عند دستويفسكي (قبله المسيح) الاستيقاظ ص ٣٥٣) لكن صمت المسيح أمام المعلق الأكبر لا يعني تراجعا عن الحقيقة التي لا يمكن التعبير عنها بواسطة الكلمات، وعلى الحقيقة أن تكون مجسدة وغير مباشرة، وما هو مؤكد في كل ما قيل، هو أن الحقيقة موجودة بالنسبة لدستويفسكي.

يمكننا أن نضيف إلى هذه الشواهد التي أخذها باختين عن دستويفسكي، شاهدا آخر يقتبس من (مذكرات كاتب ١٩٧٣) لدستويفسكي مطلقا على مسرحية كاتب شعوي.

«إن الكاتب مجرب كثيرا بشخصيته التي لم يحاول ولو مرة واحدة أن يهيمن عليها برويته، يخيل إلينا أنه لم يعرض بطريقة حقيقية كل الخصائص الموجودة في الشخصية،

الأخيرة، لقد عمل باختين على مقاومة هذا الغموض في كثير من العناصير، خصوصا عندما يتعلق الأمر بمفهوم «صورة المؤلف» التي اعتبرها مفهوما خاطئا (Estlika p 288-293 CF Voprosy p 406) حيث نجد باختين يصر دائما على التمييز الحاسم بين المؤلف من جهة وشخصياته من جهة أخرى، حتى تلك الشخصية الخاصة التي هي «صورة المؤلف» أو «المؤلف الضمني».

إن المؤلف لا يمكنه أبدا أن يتحول إلى جزء من الأجزاء المكونة لعمله الأدبي، أو أن يتحول إلى صورة أو أن يكون جزءا من الموضوع، إنه ليس بالطبيعة المخلوقة Nature creata

أو الطبيعة المطبوعة natura et creans وإنما هو مجرد طبيعة خالصة أي طبيعة خالقة وليست مخلوقة natura creans et non creata (الاستيتيقا ص ٢٨٨).

من المدهش أن التعريف المدرسي ecologique الذي يتبناه باختين من أجل تعريف المؤلف، يصدق داخل سياق مرتبط (كما هو الشأن عند جان سكوت اريجيين Jean scot Engine) بالإلاهة وحده فقط.

لقد أدرك باختين وجود خاصية في العمل الأدبي عند دستوفسكي، لكنه أخطأ في طريقة تحديدها. ولقد كان دستوفسكي متميزا عندما قدم في آن واحد، وفي نفس المستوى، مجموعة من الأفكار التي كلها مقنعة. بينما الأمر ليس كذلك عندما يتعلق الأمر به كرواني، هناك اعتقاد في الحقيقة كأفك فضاءني، فالملطف بالإمكان أن لا تنقصه شخصية ما (والناس ليسوا كلهم هم المسيح) ومع ذلك فإن الاستفادة من الفكرة المنظمة لبحثهم المشترك، هو ما دفع باختين أن يعترف بطريقة ملتوية، بأن تعددية الأفكار وتعدد الحقائق ليست بالضرورة متراپلطين (من الملاحظ أن مصطلح الحقيقة الوحيدة، لا يصدر أبدا - بالرغم من ضرورته - عن وعي واحد ووحيد، بإمكاننا أن نقبل بأن وجود حقيقة واحدة يتطلب تعددا في مستويات الوعي دستوفسكي ص ١٠٧).

لكن أليس من الممكن أن نقبل أن تعدد مستويات الوعي لا يتطلب دائما أن نقبل بالحقيقة الوحيدة ؟

يذكر باختين عبارة دستوفسكي مع تعليق طويل عليها، عندما لا يقدم دستوفسكي نفسه ككامل النفس Psychologue

ولهذا عليه أن يكشفها بطريقة صارمة من خلال وجهة نظره الفنية. وفي جميع الأحوال فإن الفنان الحقيقي عليه أن لا يساوي نفسه مع الشخصيات التي يقدمها، وأن يكتفي بحقيقته الخاصة به والواقعية بالنسبة له، حتى لا نصل إلى حقيقة تعتمد على الانطباع (1980 XXI Poines Sobramedochment).

لكن من المؤكد أن هذه العبارات توجد في كتابات صحيفة «بلهاء» عند دستوفسكي، ومساواة البطل بالمؤلف التي ينسبها باختين إلى دستوفسكي ليست فقط مخالفة لمقاصد هذا الأخير، وإنما هي من قبيل المستحيل الذي يتعارض مع مبادئه، وهو ما يؤكد باختين عندما يقول (إن وظيفة «الفكرة المهيمنة» التي أشار إليها سابقا

دستوفسكي تختزل تقريبا من طرفه إلى لاشيء (ويجب أن لا توجه الاختيار وتنظيم المادة (دستوفسكي ص ١٢٢) لكن كلمة التحديد تقريبا هنا هي كلمة كبيرة. وفي نص آخر لدستوفسكي نبهه يقول (إن المؤلف ليس سوى مشارك في الحوار «ومؤطرة» (الاستيتيقا Estlika) لكن القديس زيزيل كل أهمية لما ذكره من قبل فإذا كنت المؤطر للحوار فإنني لن أكون سوى مجرد مشارك بسيط.

يخلو إلينا أن باختين يخلط بين شئتين. الأول أن أفكار المؤلف عندما يعرضها في رواية هي قابلة للمناقشة مثلها مثل أفكار المفكرين. كما أن المؤلف يوجد في نفس المستوى الذي توجد فيه شخصياته، لكن مثل هذا الخلط ليس مقبولا لدى المؤلف، الذي يعرض أفكاره وأفكار باقي الشخصيات. إن باختين ليس محقا إلا إذا كان

لا يميز بين دستوفسكي وشخصية كرامزوف. آنذاك يمكننا القول إن صوت شخصية أليوش Alioche يوجد في نفس المستوى مع صوت شخصية إيفان. لكن دستوفسكي هو الوحيد الذي كتب (الأخوة كرامزوف) التي يقدم فيها أليوش كما يقدم شخصية إيفان، ليجعل من دستوفسكي مجرد صوت كباقي الأصوات التي توجد في الرواية. إنه المبدع الأوحد والمفضل والمختلف كذلك عن كل الشخصيات، لأن كل واحد منهم ليس سوى مجرد صوت، بينما دستوفسكي هو الخالق لهذا التعدد في الأصوات ذاته. يعتبر مثل هذا الخلط مثيرا للدهشة خاصة في كتاباته

إن المؤلف لا يمكنه أبدا أن يتحول إلى جزء من الأجزاء المكونة لعمله الأدبي، أو أن يتحول إلى صورة أو أن يكون جزءا من الموضوع، إنه ليس بالطبيعة المخلوقة أو الطبيعة المطبوعة وإنما هو مجرد طبيعة خالصة أي طبيعة خالقة وليست مخلوقة

وإنما «كواقعي» بالمعنى الراقي للكلمة أي أن دستوفسكي لا يكتفي بالتعبير عن حقيقة جوانية، وإنما يصف لنا حالة أناس يوجدون منفصلين عنه، وأن هؤلاء لا يمكن لاختزالهم داخل حقيقة وحيدة (أي حقيقته). فالتناس مختلفون، وهذا يعني أنهم متعددون، وأن تعدد الأشخاص هو الحقيقة التي تؤكد كينونة الإنسان، وهذا هو السبب العميق الذي دفع باختين بأن يهتم بدستوفسكي، وإذا حاولنا الآن أن نفهم من خلال رؤية شاملة - مساره الفكري يمكننا أن ندرك أن وحدة تتحقق من خلال هذه الفكرة، التي نجدها عنده منذ مرحلة ما قبل صدور كتابه حول دستوفسكي، إلى الشذرات الأخيرة، حيث نخلص في الأخير إلى أن التفاعل الإنساني يعتبر عنصرا مكونا لما هو إنساني، وهذا هو المنظور الشامل لفكر لا يمكن أن نخزله أبدا في الأيديولوجية الفردية... والتي من خلالها لم يتوقف باختين عن البحث عما يمكن أن نعتبره اليوم لغات مختلفة بغية التعبير عن نفس الرؤية الواحدة. وهكذا يمكننا أن نميز أربع مراحل كبرى من تطوره الفكري (أو أربع لغات) تبعاً لطبيعة المجال الذي يُلَظَق من خلاله فعل *action* هذا الوعي، وهي كالتالي: الوعي الفينومينولوجي، ثم الوسيولوجي والوعي اللساني، والتاريخي-الأدبي، وفي المرحلة الخامسة التي تظهر في السنوات الأخيرة- نجد باختين يعمل على التركيب بين هذه المراحل جميعها.

نجد المرحلة الفينومينولوجية *Phénoménologie* في كتاب باختين الأول الذي خصصه للعلاقة بين المؤلف والبطل، والتي يعتبرها حالة خاصة بتلك العلاقة التي تجمع بين شخصين، لكنه بعد دراستها يكتشف أن مثل هذه العلاقة لا يمكن حدوثها (بالإمكان عدم وجودها) لكنها ضرورية، حتى يستطيع الكاتب الإنساني أن يحقق وجوده كهوية متكاملة، لأن كماله لا يمكنه أن يأتي إلا من الخارج، أي من خلال نظرة الآخر (وهذا الموضوع معروف لذا قراء سارتر). يرتبط الاستدلال الذي يقدمه باختين بجانين في الشخصية الإنسانية. الأول يتعلق بالمجال المرتبط بالجسد لأن جسدي لا يصير وحدة إلا عندما ينظر إليه من الخارج أو أمام مرآة (بسهولة أنظر إلى جسد الآخرين كشيء واحد ومكتمل). أما بالنسبة للعنصر الثاني فهيرتبط بما هو زمني ويتعلق الأمر «بالروح» لأن ولادتي وهويتي تمددان وجودي ككل، كما أن وعيي لا يمكنه أن يدرك من الداخل. ويمكننا أن نعتبر

الأخر مكونا للذات، وفي صلب العلاقة غير المتكافئة معه، و تعدد الأفراد يأخذ معناه من خلال التعدد «الكمي» لأننا حيث يعتبر كل واحد منهما عنصرا مكملا وضروريا. تبليج المرحلة الوسيولوجية أو الماركسية نروتها من خلال ثلاثة كتب نشرها أصدقاء باختين ومساعدوه. والتي حارب فيها الاتجاه الذاتي *Subjective* في الدراسة السيكلولوجية واللسانية معتبرا أن الإنسان هو الكائن الوحيد في العالم، وهذا الاتجاه الذاتي يعمل على مناهضة النظريات الامبريقية التي تكتفي بدراسة الموضوعات من خلال الملاحظة، والتفاعل الإنساني، ولقد أكد باختين ومساعدوه على الطابع المميز للبعد الاجتماعي للغة والفكر باعتبارهما عنصريين مكونين للإنسان داخل علاقة متفاعلة بين الذات.

في هذه السنوات بالضبط سيعمل باختين جاهدا من أجل تأسيس قواعد السنية الجديدة، أو كما سيسمها فيما بعد «عبر اللسانيات (*Translinguistique*) والتي تقترب اليوم من مصطلح «التقاولية» التي تدرس الملفوظ وعملية التلفظ أو التداخل اللغوي *Interaction Linguistique*، فبعد قيامه بتعدد اللسانيات البنوية والبونيقا الشكلانية التي كانت تختزل اللغة في السنن، متفاسا أن الخطاب هو قبل كل شيء نقطة اللقاء بين شخصين يعرفان من خلال وضعهما الاجتماعي، ولهذا سيعمل باختين على صياغة مسلمات جديدة تدرس موضوع التداخل اللغوي، وفي الفصل الأخير من كتابه حول دستوفسكي سيخصص دراسة طويلة حول موضوع «الخطاب في الرواية» محللا فيها الطريقة التي تجعل الأصوات تتعالق مع صوت الذات المضمره داخل عملية التلفظ. أما المرحلة التاريخية الأدبية والتي تبدأ أواسط سنوات الثلاثينيات حيث ظهر فيها كتابان عظيمان أحدهما حول جوتة *Goethe* والآخر حول رابليه *Rabelais*، رغم أنه لم يصلنا منهما سوى كتابه الثاني، أما الأول فلم يبق منه سوى شذرات متفرقة ودراسة عامة عن مصطلح «الكرونوتوب» *Chronotope* حيث يرى فيه باختين أن الأدب قد وظف دائما تعددا للأصوات التي تحضر في وعي المتكلمين وذلك عبر طريقتين مختلفتين: إما أن يكون خطاب العمل الأدبي متجانسا لكنه يتعارض كلياً مع المعايير اللسانية العامة، أو أن تكون تعددية الخطابات *hétérologie* داخل نفس النص. وهذا الاتجاه الثاني هو الذي اهتم بدراسته باختين

سواء داخل الأدب أو خارجه، كما في دراسته حول الحفلات الشعبية، والكرنفال وتاريخ الضحك.

كل واحد من هذه الموضوعات التي درسها باختين يمكن الحكم عليها داخل المجال الخاص بها، لكن من الواضح كذلك بأنها تنتمي جميعها إلى مشروع مشترك لا يمكنه أن يتوافق مع الايديولوجية الفردية، التي كانت سببا في كثير من الانتقادات التي وجهها باختين إلى دستوفسكي الذي يمثل النقيض (لثقافة العزلة المبدئية والتي لامخرج لها (الاستيتيقا ص ٢١٢) أمام فكرة الكائن الذي يكتفي بذاته *auto-suffisant* من أجل تمييزه عن اتجاهين، ولهذا كان يعارض أحيانا بين مصطلح (الشخصانية) مع النزعة الذاتية *subjectivisme* حيث يطابق مفهوم الشخصانية بمفهوم «الأنا» بينما الذاتية كانت تعتمد على العلاقة الموجودة بين «الأنا» و «الأخر» (مصدر سابق ص ٢٧٠) والمقارنة التي كانت تقرره من مفهوم العالم عند دستوفسكي لالتقي مع باقي أطروحاته، وإنما تفترض مفهوما للذات يتفاعل مع باقي الذوات *transindividuelle*.

إذا كان من الضروري أن نبحت له عن صورة تشد الجميع إليها، أي تلك الصورة التي تسكن العالم الثقافي عند دستوفسكي، فإننا سنجد فيها في الكنيسة حيث تلحق الأرواح المذنبة، موحدة بين المخطئين والمؤمنين (دستوفسكي ص ٣٦).

لكن الكنيسة ليست مجرد مواجهة بين الأصوات مع الحقوق العادلة، بل إنها المكان النوعي والمتميز الذي يوجد بين الأفراد الذين يوجدون فيها، ولا يمكن أن يوجدوا إلا من أجل عقيدة جماعية.

إن «الإنسان الكامل» *eurohonne* موجود، لكن ليس بالمعنى النيتشوي أي ككائن أعلى، فأنا مثل الإنسان الكامل في علاقتي بالآخر، كما أنه هو كائن أعلى بالنسبة إلي، أي أن موقعي الخارجي أو موقعي المغاير (*entopie*) يمنحني الحق في أن أنظر إليه ككل كما أنني لا يمكنني أن أقوم بعمل ما دون الأخذ بعين الاعتبار وجود الآخرين، فعندما أعرف أن الآخر يمكنه أن يراي فإنه يحدد بذلك شرط وجودي. يأخذ البعد الاجتماعي للإنسان معناه الأخلاقي ليس من خلال الإحسان أو من خلال سمو الكوني، بل من خلال الاعتراف بالطابع المؤسس «للتفاعل الإنساني» (*interhumain*) وما هو إنساني لا يعود فقط إلى المفهوم، بل حتى ما هو اجتماعي

لا يقتصر فقط على الأفراد مهما كان عددهم، وبإمكاننا أن نتصور أن مثل هذا التجاوز الذي لا يطابق النمو الخالص أو البسيط لا يؤدي بنا إلى تحويل الآخر إلى موضوع، أي ذلك السمو الذي يجعلنا نحيا داخل أفعال الحب والاعتراف والغفران والإنصات (الاستيتيقا ص ٢٢٥).

يمكننا أن نكتشف في هذه اللغة نوعا من الاسترجاع المسيحي ونحن نعرف أن باختين كان في حياته الشخصية مؤمنا (مسيحي أرثوذكسي)، كما أن بعض الإحالات الصريحة والنادرة إلى الدين في كتاباته المنشورة، تسمح لنا بأن نتعرف على آرائه، فالمسيحية هي دين يفصل جذريا عن العقائد القديمة، خصوصا اليهودية التي لا تنظر إلى الله باعتباره تجسيدا للصوت الذي يعبر عن وعي، وإنما باعتباره كائنا يوجد خارج ذاتي، بمنعني أن انتهك ذاتي التي «أنا» في حاجة إليها، فأنا على أن أحب الآخر وليس من الضروري أن يحبني في ذاتي، لكن بإمكانه ومن الواجب عليه أن يحبني، إن المسيح هو الآخر الأسمى الخالص والكوفي، (و ما يجب علي أن أكونه بالنسبة للآخر، هو ما يمثل الله بالنسبة إلي، (استيتيقا ص ٥٢٩) وبالتالي فإن صورة المسيح هي في نفس الوقت نموذج للعلاقة الإنسانية (وعدم التكافؤ بين أنا وأنت، وضرورة التكامل مع أنت). كما أنها تجسد الدال الأقصى نظرا لأنه ليس سوى آخر. وهذا التأويل للمسيحية يرتبط بالمبحث المسيحي *Christologie* الذي عرفه الفرات الديني عند الروس، القريب من عقيدة دستوفسكي وهو ما عبر عنه باختين (بأن ما يمثل المسيح بالنسبة للبشر هو ما يمثل دستوفسكي بالنسبة لشخصه لكن ذلك لا يعني أنه بذلك يتساوى معهم).

(وهكذا يمكن القول إن عمل الإله إزاء الإنسان يسمح له بأن يكشف عن ذاته حتى النهاية في تطور ملازم، وأن يحكم على نفسه ويفقد مزاعمه) (ص ٢٠٩).

بإمكاننا أن نقدر قيمة هذا التأويل للآخر المطلق الذي دعا إليه باختين (ربما حتى دستوفسكي) عندما تقارنهما مع قوله شهيرة لروسو الذي تحدث عن نفسه في مقدمة كتابه «الاعترافات». معتبرا نفسه كآخر خالص، وهو بذلك يبحث عن معرفة ذاته في مواجهة مع باقي البشر، حتى يجعل من حياته الخاصة التي يعرضها أمامهم عنصرا مساعدا عند المقارنة. (من أجل أن نتعلم كيف نحس، يجب أن يكون عندنا على الأقل طرف واحد حتى نتحقق المقارنة لكي نعرف

الشخص ذاته والآخر، ذلك الآخر الذي هو أنا).

ليس الفرق الأساسي في الطبيعة الإنسانية الأدبية لذلك الوسيط الكوني، إن مسيح باختين هو صورة إنسانية بما فيه الكفاية. أما روسو فإنه لا يسعى إلى القيام بهذا الدور. بينما نجد باختين يضع أمام نفسه شخصاً آخر لا يحضر كما جاء في قوله روسو إلا كموضوع للمقارنة مع ذات قد حددت من قبل، أما بالنسبة لباختين، فإنه يشارك في تأسيس ذاته، بينما نجد روسو لا يرى ضرورة لذلك إلا داخل مسار يهدف إلى معرفة الموضوع الموجود.

وهكذا يفقد مسيح باختين دوره من خلال التفاعل الإنساني، أما عالم روسو فإنه يقوم على ذرات تكتفي بذاتها، حيث

تتحدد العلاقة فيها بين البشر من خلال المقارنة.

يُعرف عالم باختين ودستوفسكي من خلال التفاعل الجانبي، حيث نجد أن التعامل الإنساني ليس مجرد ذلك الفراغ الذي يفصل بين شخصين، إن أحد هذه المفاهيم ليس فيه سقاء عندما نقارنه بالمفاهيم الأخرى، بل هو كذلك أكثرها سداً، وهذا ما يؤكد

سارتر في كتابه حول جان جونييه (Jean Jure)

لقد اعتقدنا زمناً طويلاً، أن النزعة الذرية الاجتماعية التي ورثناها عن القرن التاسع عشر، كانت تعتبر أن الإنسان منذ نشأته يمثل هوية مستقلة، ثم بعد ذلك يتصل مباشرة مع أمثاله من البشر (إننا نعرف اليوم معنى هذه الأكاذيب، إن الحقيقة هي أن الواقع الإنساني «يوجد في المجتمع» كما أنه يوجد كذلك «داخل العالم» ص ٥٤٩).

يحدد المطلق Lebasque عند باختين موقعه داخل النسق الفكري. بالرغم من أنه ليس مستعداً للاعتراف

بوجوده، حتى عندما يتعلق الأمر بنوع من التعالي الأصلي الذي ليس «عمودياً» بل «أفقياً»، والذي له موقع وليس له جوهر، لأن الناس لا يندمجون إلا داخل قيم ومعاني نسبية وغير مكتملة، لكنهم يؤمنون بها ضمن أفق المعنى المكتمل، ومن منظور القيمة المطلقة، وهم بذلك يطمحون إلى التوحد مع» مجموع القيم العليا (استيتيقا ص ٣٦٩).

يمكننا العودة إلى نقطة البداية، لكي نتجد قراءة موقف باختين لتاريخ الاستيتيقا، ليس كما قدمها في أماكن متفرقة، بل كما نستخلصها من خلال مواقفها الفلسفية الأصيلة. ولهذا علينا أن نتعامل مع رأيه في الأدب وواقع النقد ؟

فما يتعلق بالسؤال الأول يجب أن نشير منذ البداية أن باختين في أبحاثه النقدية لم يتم نقد التعريف الشكلي أن الأدب (من أجل أن يستبدله بتعريف آخر) بل اكتفى فقط بالإحجام عن البحث عن الخصوصية الأدبية، لأن هذا المعنى لا يوجد إلا في علاقته مع تاريخ خاص (للأدب والنقد) وبالتالي لا يستحق مثل هذا الاهتمام الكبير الذي عرفه.

لقد كان الهدف الأساسي عند باختين، هو البحث عن العلاقات التي تربط بين الأدب والثقافة، باعتبار هذه العلاقة (ميزة خلافية) داخل خطاب مرحلة (استيتيقا ص ٣٢٩-٣٣٠) ومن ثم برز اهتمامه «بالأنواع الأدبية

الأولى» (كما عند بريخت Brecht) أي أشكال الحادثة والخطابات العامة، والتبادل الذي يخضع إلى حد ما إلى قوانين، بدلاً من وجود «بناء معماري» لأن العمل الأدبي هو موضوع غير

منتظم متعدد الملفوظات، هو عودة واستباق لخطابات الماضي والخطابات المقبلة، أي أنه ملقى ونقطة التقاطع، وبذلك يفقد موقعه المفضل من خلال عدم خضوعه لبرنامجه الأولي. ولهذا لم يدرس باختين أعمالاً أدبية كاملة. كما أنه لم يقتصر في أبحاثه على عمل أدبي واحد، ولم يهتم

بالتركيب الهرمي للعمل الأدبي، لقد كان موضوع الدراسة الأدبية عنده شيئاً مختلفاً، هو وضع الخطاب في علاقته مع فواعل الكلام الحاضرين أو الغائبين (المونولوج، الحوارية، الشاهد، الباروديا، الأسلبة المعاداة) ومن جهة أخرى نجد عند باختين اهتماماً بنظام العالم الممثل عبر بنية

الزمن والقضاء (أو الكرونوتوب) إن هذه الخصائص النصية ترتبط ارتباطاً مباشراً مع رؤية خاصة للعالم المعاصر، لكن هذه الخصائص لا تقتصر على ذلك، لأن الأشخاص في المراحل السابقة يعملون على المزج والكشف عن معاني جديدة.

إن موضوع باختين الحقيقي هو (عبر النصية) Transécriture التي لاتعني دراسة (الطرائق) (procédes) الشكلانية، بل دراسة الطرائق كاتتماء إلى تاريخ الثقافة.

أما فيما يتعلق بالنقد فإن باختين يعلن (قبل أن يطبقه) عن شكل جديد، يستحق أن نطلق عليه اسم (النقد الحوارية)

**لقد اعتقدنا زمناً
طويلاً، أن النزعة
الذرية الاجتماعية
التي ورثناها عن
القرن التاسع عشر،
كانت تعتبر أن
الإنسان منذ نشأته
يمثل هوية مستقلة،
ثم بعد ذلك يتصل
مباشرة مع أمثاله من
البشر [...] إننا نعرف
اليوم معنى هذه
الأكاذيب**

وعلينا أن نتذكر القطيعة التي قام بها سبينوزا في كتابه (مقدمة دينية - سياسية (politique Traité théologique) وتنازجها في تحويل النص المدروس إلى موضوع. بالنسبة لباختين يمثل هذا التعريف للأشكال تشويها خطيرا لطبيعة الخطاب الإنساني، كما أن تحويل الآخر (يتعلق الأمر هنا بالكاتب المدروس) إلى موضوع، يعني إنكار خاصية أساسية، وهي أن الموضوع هنا يرتبط بالذات أي بشخص يتكلم، مثل ما فعل أنا الآن، عندما أحدث عنه، لكن كيف بإمكانني أن أعيد إليه الكلمة؟ إن ذلك لن يتم إلا بالاعتراف بالقرابة التي تجمع بين الخطابات، والتعامل مع تراكم هذه الخطابات ليس بمثل الطريقة التي ينظر بها إلى اللغة الواصفة واللغة الموضوع، وإنما من خلال شكل من أشكال الضطاب، معروف جدا هو الحوار. ذلك لأنني عندما أقبل أن خطابين يوجدان في علاقة حوارية، فإن ذلك يعني أن أعيد طرح سؤال الحقيقة، الذي لا يتعلق هنا بنوع من العودة إلى مرحلة ما قبل سبينوزا، عندما كان الرهبان في الكنيسة هم أصحاب الحقيقة، لأنهم كانوا يعتقدون أنهم يمتلكونها، بل بالبحث عن الحقيقة، بدلا من أن نعتبرها موجودة سلفا، أن تبقى أفقا بعيدا وفكرة منتظمة كما يقول باختين :

«يجب القول، إن النزعة النسبية relativisme تلتقي مع النظرية الدوغماتية لأنها ترفض كل نقاش وكل حوار حقيقي تعتبره بدون جدوى (كما يفعل أصحاب النسبية) أو مستحيلا كما يقول الدوغمانيون» (ص ٩١).

أما بالنسبة للنقد الحواري، فإن الحقيقة موجودة، لكننا لانمتلكها، إننا نجد عند باختين تعالقا بين النقد وموضوعه (الأدب) لكن ليس بنفس المعنى الذي نجده عند النقاد - الكتاب الفرنسيين، بالنسبة لبلانشو Blanchot وبارت Barthes فإن النقد والأدب يتشابهان من خلال عدم وجود علاقة تربطهما مع موضوع الحقيقة، أما بالنسبة لباختين فإن النقد والأدب يقومان بالبحث عن الحقيقة، دون أن يعني ذلك ترتيبا أحدهما على الآخر. ولقد كان لمثل هذا الموقف النقدي انعكاسات كبيرة، على منهجية جميع العلوم الإنسانية. لأن خصوصية العالم الإنساني Le monde humain كما أشار إلى ذلك مونتيسكيو Montesquieu هو أن الناس يخضعون إلى قوانين وفي نفس الوقت يمارسون حياتهم بحرية. لأن الخضوع للقانون ينظر إليه بنفس الطريقة التحليلية التي تفسر بها

الظواهر الطبيعية، ومن ثم يمكن أن نفهم المحاولة التي تسعى إلى تطبيق مناهج العلوم الطبيعية على المعرفة الإنسانية، لكن أن نكتفي بهذه المقاربة، فإن ذلك سيؤدي بنا إلى نسيان الطابع المزدوج للسلوك الإنساني فنجعل التحقير Lexicalation اعتمادا على قوانين (حتى نستعمل مصطلحات الفلسفة الألمانية التي ظهرت مع بداية القرن العشرين، والتي اعتمد عليها باختين) يجب علينا أن نطبق مبدأ الفهم La compréhension على الحرية الإنسانية، لأن مثل هذا التعارض لا يشبه التعارض الحاصل بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية وذلك لأن العلوم الإنسانية تستعمل كذلك مبدأ الفهم، لكن الفرق بينهما يرجع إلى التطبيق المكثف لهذين المبدأين بدرجات متفاوتة بين العلوم الطبيعية والإنسانية).

يتكون العمل النقدي من ثلاثة محاور، في المستوى الأول يتعلق الأمر فقط بحصر الوقائع من أجل كما يقول باختين تحقيق الدقة العلمية وجمع المعطيات المادية وإعادة بناء السياق التاريخي. وفي المستوى الثاني نجد الشرع الذي يعتمد على قوانين سوسولوجية، وسيكولوجية، وأحيانا حتى بيولوجية (انظر الاستيثاق ص ٢٤٤) والمنهجان معا يعتبران مشروعين وضروريين، لكن بينهما توجد فروق، وأهمية الموقع الذي يحتله نشاط الناقد والباحث في العلوم الإنسانية الذي يعتمد على التأويل كحوار يمكنه وحده أن يحقق الحرية الإنسانية.

إن المعنى هو إذا (عنصر الحرية الذي يشف عن الضرورة) (نفس المرجع السابق ص ٤١٠) إنني مجبر ككائن (موضوع) وطليق كمعنى (ذات). فعندما نجعل العلوم الإنسانية مثل العلوم الطبيعية فإننا بذلك نحول دور الأشخاص إلى مجرد موضوعات لاتعرف معنى الحرية. أما عندما يتعلق الأمر بالكائن فإن الحرية الإنسانية هي دائما نسبية وخادعة، لكن عندما يكون الموضوع هو المعنى، فإنه دائما مطلق، لأن المعنى ينشأ من خلال اللقاء بين ذاتين. وهذا اللقاء سيجدد دائما (ص ٢٤٢)، وهكذا نجد أن فكر باختين يلتقي مرة أخرى مع آراء سارتر، (المعنى هو الحرية والتأويل هو تطبيقها)، وهذه هي الوصية الأخيرة التي تركها باختين.

• فصل من كتاب «نقد اللغة» ص ٨٢.

بحثاً عن الأسطورة الخالدة!

طه باقر والريادة في عالم مجهول ؟

تركي علي الربيعو*

بمجموع رواياتها وحرقاتها. وهي الظروف التي تستجد باستمرار وتدفع إما إلى آفاق جديدة أو إلى أنفاق جديدة. على صعيد الآفاق الجديدة، تتحول الأسطورة إلى أداة خلق وتحرر جماعي، بينما هي في الأنفاق الجديدة كابع كبير على صعيد الجماعة، تخدم في سياق تحول الجماعة أنساقاً سلطوية، كونها فقدت هويتها ومشروعيتها وأصبحت أداة في يد سلطة معينة، تنحصر وظيفتها عندئذ في وظيفة تكرارية واسترجاعية بآن.

أعود للقول - والعود أحمد كما كانت تقول العرب - إن للبدائيات الأولى اغراءها، فهي تدفع بالمؤسّر إلى ملازمة تخوم الأكوّن الميثولوجية، التي تحدث عنها ميثولوجيات سابقة، ليساهم عبر حرقاته الجديدة، في أسطورة، تقدم الأجوبة عن الوجود والأخلاق والمصير وتذكّي عند الإنسان الديني / التقليدي، شوقاً إلى أسطورة العود الأبدي، وحنيناً إلى الأصول «وَأَذِنَ فِي النَّاسِ بِالْمَعِج يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ» (المعج ٢٥). الأصول الأولى المقدسة، فيمحاكاتها - محاكاة بواندرا التي ابتدعها آلهة أو أنبياء أو أسلاف عظام مؤمنون - يضمن وقوفه في قلب الحقيقة، فالحقيقة ترتبط بالقدس وتفجره في الزمان والمكان وتقع في المتن منه. لذلك ليس غريباً أن يقول أحد أهم تحريّضات الأسطورة، إن الأسطورة تساوي تاريخاً مقدساً (١) وتفرض - أي البدائيات والبوارد الأولى - على الباحث في تاريخ الأسطورة أن يعود للقهقري كما يفعل

الحديث عن الدور الريادي لـطه باقر، هو حديث متعمّد، بمعنى أنه بعيد الغور، ويتجاوز بإشكالياته حدود العلاقة، التي تنشأ عادة بين راوي الأساطير وجامعها، لنقل بين النص الأسطوري الذي أخذ شكله وبين مؤلّه. وفي رأيي إن الحديث عن الدور الريادي، هو بمثابة حنين إلى الأصول، وعودة إلى البدايات الأولى، العودة التي تفرض نفسها على المؤسّر وعلى مؤرخ الأديان والمدون للأساطير، وعلى كل كتابة، تطال تاريخية الأسطورة والفكر الأسطوري في منطقة ما، وأقصد بتاريخية الأسطورة، كمصطلح جديد، مجموعة الظروف والأحوال وعوادي الزمن، التي ساهمت في تكوين الأسطورة، وفي مجموع حرقاتها التي طالتها وبغيت في بنيتها ومرسالتها، عند انتقالها من مجموعة بشرية إلى أخرى، شفاهاً أو كتابة، بحيث تفرض على قارئ الأسطورة أو محلّنها أن يقرأها

* باحث من سوريا

المؤسطر، إلى البدايات الأولى للفكر الأسطوري في فكرنا العربي المعاصر.

في بحثنا عن البدايات الأولى التي يجري تجاهلها، ويهدف استجلاء الدور الريادي الذي مارسه طه باقر، نجد أنفسنا وجها لوجه أمام «المديرية العامة لأثار العراق» ١٩٢٠» التي شكلت، في وجهة نظرنا، صرحا حضاريا، ساهم بإيجابية وفعالية في اغناء المكتبة العربية بأهم النصوص الميثولوجية المكتشفة حديثا، والتي تمت ترجمتها عن الرقم الطينية وباللغات المختلفة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فقد ساهمت هذه «الدائرة الأركيولوجية» في تشكيل نواة من الباحثين في مجال الأركيولوجيا والميثولوجيا، لنقل ورشة عمل نشطة كان طه باقر واحدا من أهم عناصرها النشيطين، والتي من شأنها لاحقا أن تشكل الأساس المتين لمدرسة عراقية في مجال الأركيولوجيا لم يوجد نظيرها بعد في معظم الأقطار العربية، وستلعب هذه الدائرة دورا هاما، في الحفاظ على الثروة الأثرية من نهب وتسلب البعثات الأثرية في العراق، وفي التأكيد على وحدة واختلاف التاريخ القومي للمنطقة العربية، خاصة بعد تسلم الفكر القومي العربي ساطع الحصري إدارة هذه المؤسسة. فهو أول عربي يتسلم هذا المنصب، وهذا ما يغيث عن ذهن أغلب الباحثين في الفكر القومي، فقد تسلم الحصري مهام منصبه في أكتوبر ١٩٣٤ ويقف فيها حتى رحيله الاضطراري عن العراق.

في إطار الدور الكبير للتاريخ في وحدة الأمة العربية كما كان الحصري يرى، راح الحصري ينظر بكبير الأهمية لعمله في مديرية الآثار، فعمل وفور تسلمه زمام منصبه، على إصدار قانون جديد للآثار لاقى قبولا كبيرا في الوسط العربي آنذاك، وضع فيه حدا لنهب الثروة الأثرية القومية في العراق، وعمل بنفس الوقت على ترميم الكثير من الآثار والقصور والمساجد، وعلى القيام بتنقيبات أثرية جديدة. (٢)

في الوقت الذي تسلم فيه الحصري إدارة المديرية العامة للآثار، التي كانت تسمى في عام ١٩٢٥ كان به «الدائرة الأركيولوجية» فان طه باقر، ومنذ عام ١٩٣٤-١٩٣٨ طالبا في المعهد الشرقي للغات الشرقية في شيكاغو، في

إطار بعثة دراسية على حساب وزارة المعارف العراقية، وعند عودة طه باقر، كان الحصري لا يزال في بغداد مديرا عاما للآثار، لكن ثمة علاقة مجهولة ولما تزل خيوطها غير معروفة، جمعت بين الاثنين أو باعدت بينهما، ولكننا نفتقد الى مصادرها.

قبل أن أدلف إلى المصحات الهامة في المسيرة الفكرية لطه باقر التي توجهها بتحقيق وتفسير أهم النصوص الأسطورية، أود أن ألفت الأنظار إلى حقيقة هامة وتتمثل في تلك الصلة التي نوهنا إليها، الصلة العضوية الوثيقة بين الأركيولوجيا والميثولوجيا، ففي أحيان كثيرة، نجد تلك العلاقة القوية بين الأركيولوجي وبين محقق النصوص الأسطورية الكبرى، وفي أحيان كثيرة نعثر عليهما في صورة رجل واحد كوجهين لصققة واحدة. هذه هي على الأقل مسيرة بعض الأعلام في هذا المجال، هذه العلاقة سوف تختزل لاحقا وفيما بعد، وقد تصبح غير ضرورية بالنسبة إلى محلل الأساطير ودارسها. كان طه باقر قد حافظ على مسيرته الحافلة، فقد ظل باقر أركيولوجيا ومدققا ومحققا للنصوص الأسطورية، ومفسرا لها والأكثر من ذلك كله مؤرخا للحضارات القديمة.

أن يكون العرم مؤرخا ويبحث في مجال الأساطير، ليس أمرا مستغربا وذلك للأسباب التالية:

أولا- إن الكلمة الانجليزية المقابلة لكلمة تاريخ العربية - «تاريخ» عربية - هي اسطوريا History، وهي تشي بذلك العلاقة الوثيقة بين المؤرخ ودارس الأساطير، يقول العربي في «العرب والفكر التاريخي ١٩٧٣»، إن كلمة History استعملت فعلا للتعبير عن القصص الخيالية، الميثولوجية، التي لا تخضع لقوانين المراقبة والفحص والتدقيق والتحقيق كحوادث التاريخ الغربية أو البعيدة. (٣)

ثانيا: إن الصلة الجلية بين المؤرخ والباحث في الأساطير والتي تظهر في حياة العلامة طه باقر، تشهد في واحد من أهم وجوها، على استمرار تقليد عريق في كتابة التاريخ عمره مئات السنين، فالباحث في كتب التاريخ العربي الاسلامي، كثيرا ما يعثر على تلك الصلة الوثيقة بين

عراقي في هذا الزمن الصعب؟ زمن القطرية الضيقة وأسوارها العالية والتي يجري التطهير لها في كل حذب وصوب (هذه المعلومات قد تقع في الهامش لا في المتن، ولكن النقد الحديث كثيرا ما يجعل من الهامش مفتاحا للدخول إلى المتن لمعرفة كيفية انبثاقه). وتتمثل هذه المحطة في ملحمة جلجامش، الملحمة التي قدم لها وترجمها طه باقر بمساعدة بعض زملائه ممن كانوا يعملون في ورشة مديرية الآثار، والتي سيعاود إليها بعد مضي وقت لا بأس به، ليخرجها بثوب جديد. وهذا لا يعني أن عمل طه باقر قد توقف عند الملحمة الأثرية على نفسه، بل تعداها إلى تحقيق وترجمة معظم ملاحم الخلق البابلية والرافدية، وأخص بالذكر «ملحمة الخليفة البابلية».

ملحمة جلجامش أوديسة العراق الخالدة؟

إنها «الأوديسة البابلية» وأوديسة العراق الخالدة»، بين الوصف الأول المقارن وبين الثاني، مسافة زمنية تربو على العقدين وثمة إصرار على أنها - ملحمة جلجامش - أشبه بالأوديسة الهومرية، فمثل ما عندكم (الغرب) عندنا (أي الشرق) هذا ما يفصح عنه بشكل عام خطابنا النقدي والنهضوي الذي يمتد على مسافة تزيد على قرن ونيف، وما يكتبه بنفس الوقت، الكتب الذي يظهر مدى حضور الآخر (الغرب) فينا ومدى اختراقه لنا، فمنذ عدة عقود طويلة والغرب هو الذي يصيغ الأسئلة ونحن نجيب كما بين العروفي في «الايديولوجيا العربية المعاصرة». يقول طه باقر في الترجمة الحرفية لنص الملحمة، الترجمة التي شاركه فيها بشير فرنسيس الذي كان يعمل مديرا للتعيش في المديرية العامة «بوسعنا أن نسميها «الأوديسة البابلية» من حيث إنها كالأوديسة الهومرية تخلد أقدم قصص الأبطال والبطلية وتزخر بالمادة الأسطورية والدينية» (٤).

إنها تزخر بالمادة الأسطورية والدينية، وهذا هو بيت القصيد وذلك على الرغم من أن خطاب طه باقر لا يريد أن يقيم لنا حدودا فاصلة بين الدين والأسطورة وذلك على الرغم من كثرة مقارناته للهامشية. أي التي تقع

المؤرخ والباحث في الميثولوجيات، والأمثلة كثيرة ولا تحصى، وحسبنا المسعودي، في «مروج الذهب» كذلك الطبري المؤرخ الشهير وصاحب «تاريخ الأمم والملوك» والمعروف بتاريخ الطبري، فهو في آن واحد صاحب التفسير الشهير والموسوم ب«جامع البيان عن تأويل أي القرآن»، وهو التأويل الذي يطال ويفسر النص القرآني كنص - مقدس، وكذلك الحال عند الكثيرين.

ثالثا: إن الظاهرة الميثولوجية بكل زخمها وفعاليتها، هي ظاهرة داخل التاريخ وليست خارجة، وتشكل في وجهة نظرنا أساس الاجتماع البشري، لأن الاجتماع البشري يتأسس في الوهمي والأسطوري. وهذا ما يدفعنا للتساؤل عن سر الجفاء بين المؤرخ المعاصر وحقل الدراسات الأسطورية. عن الخير الخاوي الذي يملؤه في أحيان كثيرة الداعية الايديولوجي بأحكامه المتبصرة والجاهزة، خاصة وإننا لا نزال عالمة وفي ميادين كثيرة، وأخص منها ميدان تاريخ الأديان، الذي من شأنه، أن يقدم لنا الكثير مما نحتاجه في قراءتنا لأحداث التاريخ؟ خاصة وأن المحاولات التي ولدت متأخرة على يد بعض المؤلّجين العرب الذين اهتموا بالمادوية المبتذلة، والتي سنأتي عليها لاحقا، ولدت ميتة، بحيث ينطبق عليهم قول الشاعر «كساع الى الهيجا بغير سلاح»؟

إن البحث عن الدور الريادي ل«طه باقر» هو بحث عن موقع الأسطورة في فكر طه باقر، والذي يعكس في تلك الفترة كما سنرى، انزيازا في فهمه للأسطورة، انزيازا يحيلنا بشكل واضح إلى الإطار المرجعي الذي ينهل منه، وأشار إلى ما يمكن أن نصطلح على تسميته ب«المدرسة الأمريكية في فهم الأسطورة» التي تعكس في رواها مواقف عديدة مختلفة ومتباينة في آن.

من هنا فإننا، وفي إطار سعبي إلى التعرف، على موقع الأسطورة في فكر طه باقر، سوف أتوقف عند محطة هامة في فهمه للأسطورة، اغدو بين اروقته جيئة وذهابا على أعوض النقص في بعض المعلومات، التي هي بمثابة نتيجة لبحث يكتبه عربي سوري عن عربي

الباحث

في كتب

التاريخ العربي

الاسلامي، كثيرا

ما يعثر على

تلك الصلة

الوثيقة بين

المؤرخ والباحث

في

الميثولوجيات

على هامش المتن وحيث الهامش يضيء المتن.

أعود للقول إنه وفي إطار سعبي إلى التعرف على مضمون وموقع الأسطورة في صيرورة فكر طه باقر، سوف أقوم بتقسيم اجرائي مؤقت يخدم السياق الذي نتحرك فيه. التقسيم الأول يقع في المتن، بمعنى أنه يطال نص الملحمة وتاريخية، شكله والتحويلات التي طرأت عليه، وذلك لمعرفة مدى الجهد الذي بذله طه باقر في سعيه إلى تقديم نص أسطوري في غاية الجمال والرونق. أما التقسيم الثاني وبالأصح المستوى الثاني، فإنه يدور في فلك فهم طه باقر للملحمة جليجامش وذلك من خلال المقدمات التي كتبها للترجمة العربية الأولى والثانية، ولذلك فافنسنا لن نكتفي بالدوران معه بل سنناوشه لنكتشف ما يبرزه هذا الفهم وما يسكت عنه أو يحجب.

على صعيد النص: يرقى تاريخ اكتشاف الملحمة إلى أواسط القرن الماضي، فقد عثر على القسم الأعظم من الملحمة في خزانة الكتب العائدة إلى الإله «نبو» إله الحكمة والكتابة، في مكتبة قصر الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨-٦٣٣ ق.م) وقد عثر عليها فريق المنقبين الأوائل في خرائب نينوى في شمال العراق، الفريق الذي يضم كلا من «أوستن ليرد» و«هرمز رسام» و«جورج سميث» وتوالت الكشوفات في مواقع أخرى.

كان أول من ترجم الملحمة هو جورج سميث من المتحف البريطاني ١٨٧٢ فأثار عمله رجة حماس، قام بعدها واحد من علماء الآشوريات هو بول هويت Hout، بنشر هام عام ١٨٨٤-١٨٩١ تحت عنوان «ملحمة نمرود البابلية BasBabylonische Nimrodex أن جليجامش هو نمرود الذي تذكره التوراة «سفر التكوين ٨:١-١٠). كذلك فإن النص الذي ترجمه باقر وفرنسيس تحت عنوان «ملحمة جليجامش والطوفان» هو ترجمة حرفية لم تلق قبولا عند طه باقر فيما بعد- عن ترجمة الكسندر هايدل Heidel والموسومة بـ«ملحمة جليجامش» (The Gilgamesh Epic 1946) والتي استغل بمثابة إطار مرجعي لترجمات عربية لاحقة- سوف نتعرف عليها- أقل جمالية وتعبيرا في ترجمة طه باقر اللاحقة.

إن، بين الترجمة الأولى التي نشرتها مجلة «سومر» العراقية، والتي وضعت نصب عينها بث الثقافة

الاركيولوجية في العراق، وبين للترجمة الثانية التي نشرتها وزارة الاعلام العراقية وبإلحاح من طه باقر، هناك فارق في الدرجة وفي النوع، أقص مضجع طه باقر، ولم يعرف طعم الراحة إلا بعد أن قام بأخراج الملحمة بثوبها الجديد. يقول باقر عن الترجمة الأولى «كانت ترجمة حرفية، ولم يتسع الوقت لمقابلتها بالنصوص الأصلية إلا في مواطن قليلة» وقد اغتنم باقر فيما بعد تدريسه للنصوص السامرية لطلاب قسم الآثار في كلية الآداب، حتى جمعت لديه المادة الكافية، لأن ينهض بترجمة جديدة للملحمة ومن لفحتها الأصلية (البابلية) وذلك بأسلوب عربي مبين ودقيق نظرا لوشائج القربى بين اللغتين العربية والبابلية. يقول باقر واصفا ترجمته اللاحقة «بذلك تكون هذه الترجمة العربية هي الترجمة الوحيدة من بين جميع التراجم العالمية الشهيرة التي تقارب الأصل البابلي بالنظر إلى وشائج القربى الوثيقة بين اللغتين العربية والبابلية» (٥) ويضيف «واعتمدت على أحدث وأهم ترجمات عالمية موثوقة لمشاهير الاختصاصيين مستفيدا من المقارنة» (٦).

هذا الجهد الريادي الكبير الذي توج نفسه بإصدار طبعة شعبية للملحمة عليها تتجاوز الإطار الأكاديمي، الذي نشأت فيه الملحمة سوف تقف القطريات العربية لتحول دون مروءة وستشهد هذه الحقبة على تدخل السياسي بالثقافي الأسطوري، فالعلاقات السورية العراقية التي شهدت انفرجعا في أواخر عقد السبعينيات وسمحت للملحمة بالمرور إلى المكتبات السورية عادت وأوصدت الباب نهائيا على إثر خلاف، وبذلك حالت دون أن تصل الملحمة إلى أكبر قطاع ممكن، وستكون هذه الظروف القطرية ملجأ لانتشار ترجمات للملحمة وأخص منها ترجمة فراس السواح التي ستعوض النقص ما أمكن.

لكي يتعرف معنا القارئ على الفارق بين الترجمة الأولى والثانية، سوف نسوق أمامنا مقطعين للمقارنة. نتحدث الملحمة عن محاولة الآلهة عشتار وصال جليجامش، بعد أن عاد وحله أنكدو من مغامراتهما التي نحرا بها «خمبايا» الشيطان الذي يحرس غاية الأرض. ترنو الآلهة عشتار ربة الجمال والولادة والخصب إلى جمال

جلجامش «تعال يا جلجامش وكن عريسي» لكنه يصدها ويعيب عليها هزائها وتعد عشاقها الذين مسختهم على مذبح شهوتها، في «تموز» إلى «طائر الثقراق» الذي لا يزال يندب جناحه، إلى «إيشولنو» يستاني أبيها الذي مسخته ضفدعاً. تقول الأبيات في الترجمات القديمة والرمقة من ٦٤-٧٨ على لسان جلجامش.

- وأحببت «إيشولانو» فلاح نخيل أبيك
- فكان يأتيك بعذوق التمر على الدوام
- ويزود مائدتك كل يوم بالكثير
- وأما أنت فكنت تصويين عينيك عليه
وتذهبين إليه وتقولين:

- يا «إيشولانو» يا من هو لي هلم ننعم بقوتك
- ومعد يدك ومسي خصرنا
- فيجيبك إيشولانو
- ما مرادك مني
- ألم تخبز أُمِّي؟ ولم أكل؟
- هل أكل الخبز الذي يأتي بالشر واللعنات
- والهردي يكتفيني للدفء من البرد
- ولما سمعت مقالته
- ضربته ومسخته خلداً
- وجعلته يعيش في وسط - فلا يصيد...
- ولا ينزل إلى ... (٧)

أما الترجمة التي اعتمدت الأصل البابلي ووشائج القرى العربية البابلية فنجدتها تبوح بشاعرية عالية:

ثم أحببت «إيشولنو» يستاني أبيك
الذي كان يحمل إليك السلال المملأ بالتمر بلا انقطاع
وجعل مائدتك عامرة بالفوفير من الطعام كل يوم
(ولكنك) رفعت إليه عينيك فراودته وقلت له:
تعال إلي يا حبيبتي «إيشولنو» ودعنا نتذوق متعة
رجولتك

مد يدك والمسي مفاذن جسمنا

فقال لك «إيشولنو»

ماذا تبغين مني؟

ألم تخبز أُمِّي فأأكل منها حتى أكل طعام اللعنة والعار؟

وهل يدرك خص القصب الزمهريري

وهل ستكون الحلفاء غطائي إزاء البرد القارص
ولما سمعت كلامه هذا ضربته بعصاك ومسخته ضفدعاً
وجعلته يعيش في عذاب مقيم

فإذا ما أحببتني فستجعلن مصري مثل هؤلاء (٨)
إن نص ملحمة جلجامش، الذي هو أكثر من نص إذا أخذنا بتعريف الاثنولوجي الفرنسي كلود ليفي سترويس للنص الميثولوجي (٩) ويوحداته التكوينية السموية، هو رؤية للوجود الانساني وقلقه، وقد تمكن باقر من ترجمتها في كتاب يمكن وصفه على الطريقة الأدونيسية بأنه «أم الكتب القديمة» (١٠)

مضمون الأسطورة في خطاب طه باقر:

في غمرة حماسه لمحمية جلجامش، راح باقر يعدد لنا مناقبها ويرصد تأثيراتها في الآداب العالمية القديمة، وأصدائها المتأخرة في الأدب العربي، وذلك على صعيد الثقافة العالمية بحسب مصطلح محمد عابد الجابري في «تكوين العقل العربي» الذي يطال حفل الثقافة الرسمية المكتوبة بشقها البياني والعرفاني. فالمحمية في شكلها الناجز تظهر على أنها:

أولاً: أحسن نموذج يمثل لنا أدب العراق القديم.
ثانياً: يصفها الباحثون بين شواغخ الأدب العالمي.

ثالثاً: أقدم نوع من أدب الملاحم البطولي في تاريخ جميع الحضارات.

رابعاً: وهي أطول وأكمل ملحمة عرفت في حضارات الشرق الأدنى.

خامساً: هي أقدم ملحمة، فقد دونت في الألف الرابع قبل الميلاد، وحوادثها ترجع إلى أزمان أبعد من هذا التاريخ. سادساً: تمثل الملحمة التراجميدية الانسانية الأزلية المتكررة. (١١)

هذا غيض من فيض ما يكتبه طه باقر عن ملحمة جلجامش، كتابة كان يريد لها أن تتجاوز حدود الحاجة ومجرد الكتابة، وتتجاوز بنفس الوقت كل أشكال «الثقافة» والتعبير لـ «رولان بارت» (١٢)، الذي يدور من حول الملحمة شرحاً وتأويلاً، وما بين هذا وذاك ثمة حماس هائل يوجه مسيرة طه باقر في شغفه على

ترتيب

الأسطورة عند

باقر بالبدايات

الأولى، لنقل

البداية/

البداية،

وتظهر على أنها

مقامرة من

مغامرات العقل

في محاولاته

فهم الطبيعة

الملحمة، وفي تقديمه وإخراجه لها، هذا الحماس يمثل قاسما مشتركا لمعظم المشتغلين في الملاحم والأساطير، وبالأخص على ملحمة جلجامش، وأخص بالذكر حماس فراس السواح لها في ترجمته وتقديمه لها (١٣) فالأسطورة لها سحرها وجاذبيتها، وإذا ما أخذنا بواحد من التعريفات الحديثة للأسطورة، الذي يربط الأسطورة بالحقيقة، بما هو حقيقي وقديس (١٤) فإنه يمكن القول إن حضور الأسطورة ببعدها هذا، سرعان ما يدفع الباحث إلى حماسة قصوى (تدفعه حماسته إلى الشعور بأنه وفي قلب الحقيقة وأنه يمتلك كل الحقيقة) وهذه هي ميزة الأدب الديني والأسطوري.

أعود للقول، إن حماسة طه باقر للملحمة، دفعه إلى فك أسرها، الأسر الذي تحكمه عليها الدراسات الأكاديمية وتحصره في دائرتها، وإخراجها في طبعة شعبية، فالطبعة الشعبية من شأنها أن تضمن التواصل مع أكبر قطاع ممكن من جهة، ومع التراث الشعبي بحيث يمكن للتأويلات اللاحقة له أن تنفتح على أفاق قد تجد صداها في ملحمة جلجامش، وهذا ما كان يضره باقر ويصرح به أحيانا، وعلى سبيل المثال فأحد التأويلات اللاحقة يقول بالصلة بين أوتو- بنشتم بطل الطوفان البابلي في الملحمة، ذاك الذي حبه الآلهة بالخلود وضنت به على سائر البشر، وبين الخضر عليه السلام، الذي هو شخصية أسطورية حباها الله بالخلود كما تقول الميثولوجيا الإسلامية اللاحقة، التي تعج بها النصوص الحافة الإسلامية، وأقصد بالنصوص الحافة مجموع التفاسير والشروح والتأويل التي طالت القرآن الكريم (١٥)

من طه باقر، إلى الكثير من الباحثين العرب في مجال الأسطورة، إلى استاذ جامعي عراقي، والحماس تزداد وتبرته، فلقد دفع الحماس هذا الأخير إلى توجيه «نداء إلى الأحياء»، الأحياء الذين يمتلكون الثروات، أو الذين يسيطرون على مراكز القرار عليهم يقومون بطباعة مؤلفاته، فمن شأنها أن تحرر الأنمقة المضوطة التي غسلتها كتب التوراة واللاهوتيين العهد القديم والمتصهينيين في الداخل، داخل المجتمع العربي، الذين يقدرون بعشرات الملايين في الأرض العربية على حد تعبيره (١٦)

في مستوى آخر يمكن القول انه من كارل ماركس الذي أفل نجمه مع نهاية العقد ما قبل الأخير من قرننا المنصرم، إلى طه باقر، ثمة إعجاب مشترك يصل إلى حدود الدهشة بأساطير الأولين، أساطير البدايات الأولى، والدهشة تأتي من قدرة ذلك الانسان البدائي والبدني والوحشي كما تصوره التراث الاناسي (الانثروبولوجي) على التعبير عن مفارقاته الأولية بأساطير خلدته عبر الزمان. فهال رغم من سخرية كارل ماركس من آلهة الاغريق المهزومين أمام الحضارة المعاصرة وتقنياتها، الذي يتجدي بتساؤله: من هو أخيل (بطل الحروب الطروادية) أمام البارود؟ ومن هو جويوتر (إله الصواعق في الميثولوجيا الاغريقية) بالمقارنة مع مانعة الصواعق؟ إلا أن الأساطير لا تكف عن ممارسة حضورها عليه. يقول كارل ماركس: غير أن الصعوبة التي تواجهها لا تكمن في فهم وكيفية ارتباط الفن اليوناني والشعر الملحمي اليوناني بأشكال معينة من التطور الاجتماعي، بل في كونهما ما زال ينطويان على متعة جمالية بالنسبة لنا، ويعتبران من نواح عديدة معيارا ومثالا أعلى لا سبيل إلى الوصول إليه (١٧)

من وجهة نظره باقر أن النتاج الأدبي في وادي الرافدين ذو مكانة خاصة في تاريخ الأدب البشرية لأنه يمثل لنا أولى محاولات الانسان للتعبير عن الحياة ومعانيها بأسلوب الخيال والفن، فالانسان القديم الذي انتقل إلى الطور الحضاري كان مدفوعا بتأمله للحياة لأن ينظر بمنظورين. الأول موضوعي ليفيد من الأشياء ويسخرها في عمرانه البشري، والثاني خيالي فقد كان يخطر إلى الأشياء نظرة خيالية أسطورية، فيعبر عن مظاهر الكون والحياة تبهيرا فنما خلفه لنا على هيئة قطع فنية أو أدبية نسميها كما يقول باقر نحتا أو رسما أو تصويرا أو قصة أو ملحمة أو أسطورة (١٨) ولكن إعجاب باقر بالمحاولات الأولى يظل موازيا لإعجاب ماركس السابق. يقول باقر: وبالرغم من أن هذه كانت أولى المحاولات في تاريخ تطور الانسان فإن أروع وأعجب ما سبده الفاحص لأدب وادي الرافدين هو أنها، مع أيقالها في القدم وسبقها جميع الأدب العالمية، تتسم بالصفات الأساسية التي تميز الأدب العالمية المشهورة،

سواء أكان ذلك من ناحية الأسلوب وطرق التعبير، أو من ناحية الموضوع والمحتوى، أم من ناحية الأخیلة والصور الفنية» (١٩)

سوف استمر في عرض رؤية طه باقر للأسطورة، ففي بحثه عن أهم مميزات الأدب السومري - البابلي المسطور الذي هو أقدم أدب عرفه العالم القديم، يرى باقر أن أهم مميزات هذا الأدب، الذي تشكل ملحمة جلجامش طليعته باعتبارها نتاجا بابليا صرفا هي:

أولا: إن الأدب السومري - البابلي لم يمان من تحوير ونسخ وتبديل وكما هي الحال مع الآداب الأخرى، يقول باقر: فقد وصل إلينا على هيئته الأصلية غير محور، أي كما كتب ودون بأسماء الكتبة السومريين والبابليين في الألف الرابع قبل الميلاد.

ثانيا: إن الشعر كان أقدم نتاج أدبي في حضارة وادي الرافدين، وأن منشأه كان من اللغناء والقصيد الشعبي، ويفض باقر هذا في شرح الخصائص بين الشعر والأسطورة.

ثالثا: لعل أهم ميزة في هذا الأدب، هي كثرة التكرار والإعادة مما قد يبعث السأم والملل في بعض المواقف وهذا ما سنعالجه بالمناقشة بعد قليل.

رابعا: من مميزات هذا الأدب استباق الحوادث والأحداث، وتقديم الحل والنهاية والتغني بأمجاد البطل؟

خامسا: هناك ميزة هامة وتتعلق بتدوين هذا الأدب وتتمثل في كثرة النسخ في معظم أرجاء العراق وعند غالبية الأقوام القديمة (٢٠)

الفقرات السابقة تمثل بصورة دقيقة، مضمون الأسطورة في فكر طه باقر، وهو المضمون الذي يؤثر محاورته للتعرف على مكانه وضعفه وقوته، عن ريباته في أرض بكر، وعن أطره المرجعية التي ينهل منها رؤياه ومواقفه والتي تملئ عليه رؤية مدرسية للأسطورة لم يتجاوزها طه باقر إلى ما عداها، على أن ننقل بعد ذلك، إلى محطة هامة في هذا الدور الريادي تفتتح على أساق جديدة ورحبة.

إن أي تقديم أو قراءة أو نقد لنص كبير الأهمية ويعد مثلا حيا ونابضا بالخلود الفني مثل ملحمة جلجامش، يظل

نصا موازيا وحافا بالنص الأصلي، يناوشه ويحاوره، ويحاول أن ينقل للقارئ - قارئ نص المناوشة والمحاوره والذي هو نص نقدي - متعة النقد، خاصة وأن نص المحاوره هذا هو نتيج من اقتباسات تتحد من منابع ثقافية متعددة. ولأن بارت في «لذة النص» يتساءل ويقترح بأن واحد، يتساءل عن كيف نقرأ النقد؟ ويجيب مقترحا أن هناك وسيلة واحدة، بما أنني قارئ من درجة ثانية، فعلي أن أغير موقعي، فبدلا من أقبل أن كوني موضع ثقة كذلك اللذة النقدية فانه بوسعي أن أضع نفسي في موضع المتلذذ بالتلصص عليها، أرقب خفية لذة الآخر، وأدخل في الانحراف عندئذ يصير الشرح في نظري نصا، نتاج تخيل، غلافا منفسما، هكذا

هي انحرافية الكاتب وهكذا هي انحرافية الناقد المضاعفة مرتين وانحرافية القارئ المضاعفة ثلاث مرات، وهكذا إلى ما لا نهاية (٢١) شخصيا، سوف أنهي التلصص جانبا بالرغم من كونه مجديا، لأقف مع طه باقر عند أهم النقاط التي أراها جدية بالحوار، والتي لا زمت خطابتنا النهضوي في موقفه من الأسطورة، مسبهة له الكثير من العاهات الثقافية.

أولا: ترتبط الأسطورة عند باقر بالبدايات الأولى، لنقل البداية/ البدائية، وتظهر على أنها مغامرة من مغامرات العقل في محاولاته فهم الطبيعة. هذا الربط سيظهر جليا في مشاريع فكرية عربية كما أسلفنا، ذات صيت وصدى واسع تغلب عليها الايديولوجيا لصالح نزعة أوروبية تطورية وعنصرية بأن. لننقل مع سفير أمين لصالح ماركسوية مبتذلة وتبسطوية. وفي رأيي أن طه باقر لم يبق أسير هذه الشواغل النظرية الايديولوجية ولا الخطاطات التطورية، فقد تمكن من اجتياز النفق الايديولوجي، فهو بتأكيده على أن الأسطورة ويمقدار تفضلها مع المتخيل، تنتهي في النهاية إلى الفن يكون قد أفادت من ريقه الايديولوجيا، ومهد بأن إلى رؤية جمالية فنية للأسطورة. هذا السبق هو حالة نوعية وعامة فارقة ودالة، وذلك قياسا بحالات قادمة ظلت محكومة بهاجس القياس، قياس البهضة على البانزجانة على حد تعبير حسن قببسي

ما يكتبه طه باقر عن ملحمة جلجامش، كتابه كان يريد لها أن تتجاوز حدود الحاجة ومجرد الكتابة، وتجاوز في نفس الوقت كل أشكال التثنية،

وبقيت محكومة بشبح السلف المؤدلج ومشدودة الى ربقته.

إن الملحمة الأسطورية تعالج ظاهرة الخلود وكيف الوصول إليها، وهي معالجة تقع في المتن منها، ولها بعدها الوجودي الذي لا يتزامن فقط والحياة البدائية، فبعد آلاف من السنين الفاصلة، نقرأها وكأنها كتبت لنا خاتمة الأمل، نمشي مع بطلها في تجواله، فكأنه واحد منا، كأن واحدنا يمشي وظله، وجزءاً من نفسه. (٢٢) يقول جلجامش ولسان حاله كل واحد منا.

لقد أفزعني الموت حتى همت على وجهي في البراري
إن النازلة التي حلت بصديقي وصاحبتي تقض مضجعي
أه لقد صار صاحبي الذي أحببت تراباً
وأنا سأضطجع مثله فلا أقوم أبداً الأبد
فيا صاحبة الحانة، أليكون في وسعي أن لا أرى الموت
الذي أخشاه وارهبه. (٢٣)

إن الفن كما يرى هيرت ماركيز في كتيبه الموسوم بـ«البعد الجمالي» ينوس بين ايروس (إله العشق) وبين ثاناتوس (إله الموت) (٢٤). ومن هنا فإن الملحمة عمل فني كبير يجعل من الأسطورة وسلته في التعبير وبذلك يضمن خلوده، ويفتح بأن على آفاق رحبة وقصوى تجعل من الملحمة نصاً عظيم الأهمية وقابلاً لتأويلات عدة وهذه ميزة الأدب العظيم. إن ظاهرة الموت في القرن العشرين لا تزال تحتفظ ببعدها الميثي / الأسطوري وذلك على صعيد كل الديانات السماوية. هذا البعد يظل شاهداً على أن الأسطورة ليست ملكة بدائية ولا مغامرة من مغامرات العقل الأولى، بل ملكة دائمة تتمفصل مع أرقى أشكال الوجود الإنساني

ثانياً: في بحثه عن ميزات الأدب البابلي، كان باقر قد ستم ومل من التفكير الذي تعج به النصوص الأسطورية، وهذا ما حدا به أحياناً إلى حذف هذا التفكير بالرغم من أنه وكما يقول باقر، قد يحمل تغييراً أو زيادة، وهذا ما دفعه إلى إعادة ادراج التغيير والزيادة وحذف التفكير، وعلى سبيل المثال فقد حذف الحوار بين أوتو- بنشتم الذي حبسه الآلهة بالخلود وبين جلجامش الذي جاء يسأله عن سر الخلود، وهو المقطع الذي يظهر كلازمة في نص الملحمة والذي يتكرر مراراً، على طريقة سورة

الرحمن في القرآن الكريم التي تتكرر فيها اللازمة (فبأي آلاء ربكما تكذبان) كما في غيرها من السور.

من وجهة نظر بارت أن للتكرار وظيفة سطوية، يقول: إن اللغة السلطوية- تلك التي تنشأ وتنتشر تحت حماية السلطة- هي قانونية، لغة تكرار» (٢٥) ولكن الانساني الفرنسي كلود ليفي ستروس Strauss في بحثه عن «بنية الأساطير» يرى أن للتكرار وظيفة جوهرية تتمثل في اظهاره لبنية الأسطورة» (٢٦) فالتكرار يعس بنية الأسطورة ويوازنها، إنه ينشأ مع نشوء مثل الأسطورة.

وهذا ما حدا بـ«بارت» أن يتراجع، فهو يجد نفسه ملزماً تحت الضغط القادم من حقل الدراسات الأسطورية الحديثة الذي يؤكد أن للتكرار وظيفة طقسية هامة يقول بارت: فالتكرار ذاته قد يولد المتعة، والأمثلة الاثنوغرافية وفيرة: ايقاعات مسيطرة، موسيقى تعزيمية، ابتهاجية، صلوات، طقوس- التكرار المفرط هو الدخول في الضياع، الدخول إلى صفر المدلول، بذلك- أي بهذا التكرار- نرى أن النص الأسطوري يضمن كونه نص متعة، فنص المتعة كما يعرفه بارت هو الذي يضمننا في حالة من الضياع، ويرفع (ربما إلى نوع من الملل- وهو الملل الذي انتاب باقر مراراً) ويهز الثوابت التاريخية والثقافية والبسيكولوجية لدى القارئ والذي يزعزع الشاب من ذواقه وقيمه وذكرياته، مؤزماً علاقته باللغة (٢٧) ولكي لا تبعد كثيراً في تجريدات بارت وتحدياته لنص المتعة ونص اللذة. نقول أن وقع النص المقدس/ الملحمي على قارئه وسامعه، كنص غير مأثوف، يكاد يصل الى درجة الأسر. ولعل في حادثة أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه، عندما سمع خطاب بن الأرت وهو يتلو القرآن على صهره سعيد بن زيد وأخته فاطمة بنت الخطاب، بلغ التحول عنده مسرعه عندما قرأ بعد أن تطهر ﴿طه ما أنزلنا عليك القرآن لتشقى، إلا تذكره لمن يخشى، تنزيلاً ممن خلق الأرض والسماوات العلى﴾ فذهب وأعلن إسلامه، والأمثلة كثيرة فالحضور الكبير للنص الأسطوري المغاير والمختلف هو الذي دفع الملأ من قريش لأن ينظروا إلى القرآن على أنه «قرآن عجب»، كما تقول الآية ﴿قل أوحى إلي أنه استمع نفر من الجن فقالوا إنا سمعنا

قرأنا عجباً». الجن: ١٠ فال تكرار الذي يضمن هذا الحضور ليدفع بالنص الأسطوري إلى أفق قصوى وجديدة.

ثالثاً: لا أدري ما الذي دفع «طه باقر» إلى القول بأن الأدب السومري- البابلي الذي تمثل الأسطورة مثته ووسيلته بأن، لم يعان من تحوير ونسخ وتبديل كما هي حال الأدب الأخرى. فقد وصل إلينا - والقول لباقر- على هيئته الأصلية غير محور، لكنه سرعان ما يقودنا إلى أفق آخر يجب ما قبله، فبالرغم من أن هناك ما يشبه الملحمة في الأدب السومري أو كأنه نسخة طبق الأصل إلا أن الملحمة تعد نتاجاً أدبياً بابلياً صرفاً. (٢٨)

في رأيي أن خطاب باقر، أو لنقل حماسه الزائد دفعه إلى أن يفكر هو الآخر بطريقة ميتولوجية وكأن حال خطابه يقول إنه لا يمكن للتحوير أن يطال هذه النصوص الأسطورية الهامة، وهذه هي إحدى أوجه التفكير الأسطوري، وهو أمر ليس بالمستغرب، فها هو ستروس Strauss يؤكد في «الفكر البري» على موازاة الفكر الأسطوري للفكر العلمي. (٢٩) هذا بالإضافة إلى أمر نراه مهما ويتمثل في أن عدوى الأسطورة من الممكن لها أن تغزو عقل المشتغلين عليها، وأولئك الذين يرددون ثلاثتها ويرونها كتاباً عجباً؟

في «النص القرآني وأفاق الكتابة» يقول أدونيس: إن كل كتابة هي إعادة كتابة، لكن في سياق آخر. (٣٠) وقد سبق لنا القول إنه يمكن القول إن كل أسطورة هي إعادة أسطورة لكن في سياق آخر. فالنص الأسطوري يقوم ببنية على الحرقة، والتي سرعان ما تنشأ عنها أكوام أسطورية / ميتولوجية جديدة.

يقول ستروس في «الإنسانة البينيانسية»: معلوم أن الأساطير تتحول، وأن هذه التحولات التي تحصل بين رواية للأسطورة الواحدة وأخرى، أو من أسطورة إلى أسطورة أخرى، أو من مجتمع إلى آخر بالنسبة للأساطير نفسها أو بالنسبة لأساطير مختلفة، تؤثر على هيكلية الأسطورة حيناً أو على «كودها» حيناً آخر، أو على المراسل المقصود منها حيناً ثالثاً. لكن هذه التأثيرات لا تحول دون بقاء الأسطورة أسطورة، فهي تراعي بذلك ما يمكن تسميته مبدأ الاحتفاظ بالمادة الأسطورية، وهو

مبدأ يعمل على أن يكون من الممكن دائماً أن تنشأ عن كل أسطورة أسطورة أخرى». (٣١)

نسوق كل هذا، في سبيل القول إن بنية الفكر الأسطوري تقوم على التحوير والتبديل، وأن هدفنا ليس تبين نظرة طه باقر للأسطورة، بل التأسيس لنهج جديد في النظر إلى الأساطير ودراساتها، النهج الذي سيفيب في الكثير من الدراسات التي طالت الأسطورة، والتي أخضعتها لعاهات ثقافية ومزاجيات وایدولوجيات قادتها إلى طريق منحرف. إن القول بأن الأساطير البابلية لم يطلها التحوير والنسخ، يوازي القول الذي يتقوله متعب زاهد في صومعته ما مل من الصراح بأن كتابه المقدس لا يطاله التحريف لا من قريب ولا من بعيد، وهذه خاصية تجمع بين جميع كهنة الكتب المقدسة، وتقود معظم المشتغلين عليها الذين ما ملوا من الافتتان بسحرها وموسيقاها وطريقتها في فن السرد، بحيث يمكن وصفها بحق بأنها نصوص اللذة والمتعة، ونضيف بقولنا إنها «نصوص الفتنة» التي لما نزل تمارس حضورها العجيب في الزمان والمكان؟

رابعاً: بلغت طه باقر نظراً في تقديمه للملحمة جلجامش، إلى أمور في غاية الأهمية دون أن يقف عندها مطولاً، منها أن الشعر كان أقدم نتاج أدبي في حضارة وادي الرافدين، وهذا يعني من وجهة نظرنا أن هناك خطأ تواصلية وتصادفية يربط بين النصوص الأسطورية التي ينظر إليها على أنها في النهاية هي نصوص لغوية وهذا ما لا يقره تحليل الأساطير؟ وتمتد- أي هذه النصوص، من ملحمة جلجامش إلى القرآن الكريم كنص ذي بنية متينة، نص هو في غاية الروعة والجمال والتوهج، غاية تجعل منه رؤياً للكون والحياة والجواب عن أسئلة الوجود والأخلاق والمصير، وهذا ما يجعل من سورة الأأن وتوهج والتعبير لأدونيس. (٣٢) هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذا الترابط الوثيق ما بين الأسطورة والشعر في القديم كما يرى باقر ويؤكد، من شأنه أن يعيد طرح التساؤل على الشعراء المعاصرين الذين يقيمون تقابلاً وتضاداً بين الشعر والأسطورة، يدفع وفي أحيان كثيرة إلى تكلف وعناء شديدين في توظيف الأسطورة داخل النص الشعري، توظيف يتجاوز الجانب الفني والجمالي،

الهوامش

- ١ - مرسيا إيلاه، رمزية الطقس والأسطورة، ص ٩٠ (دمشق، دار العربي، ١٩٩٧).
- ٢ - بشير فرنسيس، الحضارات القديمة في العراق، سومر ج ١، مجلد ٢/ ١٩٤٦ - بغداد.
- ٣ - عبدالله الحروي، العرب والفكر التاريخي، ص ٨٤ (بيروت، دار الحقيقة، ١٩٧٣).
- ٤ - طه باقر ويشير فرنسيس، ملحة جلجامش، مجلة سومر، الجزء الأول، ص ٨٥، ص ٤٢ - ص ٨٠، ١٩٥٠، بغداد.
- ٥ - طه باقر وفرنسيس، المصدر السابق، ص ٣١.
- ٦ - المصدر نفسه، ص ٣٢.
- ٧ - المصدر نفسه، ص ٧٢.
- ٨ - المصدر نفسه، ص ٦٢ - ص ٧٣.
- ٩ - مقابلة مع كلود لوفي ستروس أجراها ريمون بيللور، مجلة بيت الحكمة، العدد (٤)، ص ١٤، آذار للهضاء المغرب.
- ١٠ - أدونيس، النص القرآني وأفاق الكتابة (بيروت، دار الآداب، ١٩٩٢) ص ٢٠.
- ١١ - طه باقر وفرنسيس، المصدر السابق، ص ٦٢ - ص ٧٣.
- ١٢ - رولان بارت، لذّة النص.
- ١٣ - فراس السواح، كنوز الأعماق، قراءة في ملحمة جلجامش، دمشق ١٩٨٧.
- ١٤ - مرسيا إيلاه، رمزية الطقس والأسطورة، ص ٩٢.
- ١٥ - انظر كتابنا من الطين إلى الحجر (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧).
- ١٦ - هذا ما يقو به جورج كتمان إلى أهل الخير، وهو «اسم مستعار».
- ١٧ - كارل ماركس، نقد الاقتصاد السياسي، ص ١٥٨.
- ١٨ - طه باقر، المصدر السابق، ص ٥.
- ١٩ - المصدر السابق، ص ٥ - ص ٩.
- ٢٠ - المصدر نفسه، ص ١٣.
- ٢١ - رولان بارت، لذّة النص، ص ١٣.
- ٢٢ - فراس السواح، ملحمة جلجامش وأقربها في الثقافات القديمة، ص ٩٨ - ص ١٢٧، مجلة المعرفة السورية، ١٩٧٨.
- ٢٣ - طه باقر، ملحمة جلجامش، ص ٧٨.
- ٢٤ - هربرت ماركوبن العهد الجمالي، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت، دار الطليعة، ١٩٨٦) ص ١٤.
- ٢٥ - رولان بارت، المصدر السابق ص ٢٥.
- ٢٦ - كلود لوفي ستروس، بنية الأساطير، الإناسة البنائية، ص ٩٠.
- ٢٧ - رولان بارت، لذّة النص، ص ٥٠.
- ٢٨ - طه باقر، ملحمة جلجامش، ص ١١.
- ٢٩ - كلود لوفي ستروس، الفكر البشري، ترجمة نظير جاهل (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٨٤) ص ٣٢.
- ٣٠ - أدونيس، النص القرآني وأفاق الكتابة، ص ٣٥.
- ٣١ - ستروس، الإناسة البنائية، ص ٢٣٥.
- ٣٢ - أدونيس، المصدر نفسه، ص ٢٢.
- ٣٣ - أقترح إلى التوظيفات الناجمة للسياق ومن وجهة نظر البهائي أن الشاعر وعندما يلجأ إلى الأسطورة فإنه يقوم بتحصين القصيدة هذا الزمن. جريدة السفير، ١٩٩٥/٨/١١.
- ٣٤ - يقول ابن كثير أن اسمها جرسا وإنها من قبيلة يقال لهم بني الشهبان وإنها كانت عرجاء، وكانت بقدر الذئب، المجلد الثالث، ص ٣٢٧، دار المعيد - لبنان.

ليصب لصالح توظيفات إيديولوجية (التغني بعشطار وعشيقها الإله تموز بمناسبة أو غير مناسبة) أو لصالح رغبة أو حاجة للكتابة سرعان ما تجعل من القصيدة نصا يجتر التكلف ويبالغ في توظيفه للأسطورة، وهذا باستثناء حالات نجحت في هذا المجال ولا مجال لذكرها الآن. (٢٣)

من الأمور الهامة أيضا، أن طه باقر يقوم بعملية فك ارتباط، بين الأسطورة والتاريخ في قراءته لملحمة جلجامش، فجلبامش التاريخي غير جلجامش الأسطوري. الأول شخصية تاريخية مذكورة في إثبات الملوك الذي تنسبه على السلالة الأولى في الوركاء وتخصص له حكما دام (١٢٦) عاما. وفي رأيي أن فك الارتباط هذا سيأتي ثماره لاحقا في دراسات لاحقة طالت شخصيات كبيرة في التاريخ، وقامت بفصل كبير بين الصورة الميثولوجية للبطل وبين صورته التاريخية، وعلى سهيل المثال شخصية سليمان بن داود وهي الشخصية التي ترسم لها الميثولوجيا الإسلامية هالة أسطورية تجعله يكلم جميع الحيوانات. من مستشاره الهمد (كان يسمى بقرور) إلى النملة (جرسا) التي نزلت حولها السورة القرآنية للمسماة بـ «سورة النمل». (٣٤) وقد أخذ هذا الفصل شكلا تعسفيا في بعض الدراسات التي سنقف عندها لاحقا، وذلك عندما قامت بتقزيم الحدث الأسطوري وتقطيعه وتفصيله ليناسب ما اصطلاح عليه بـ «سيرة العقل التعليلي» الذي يساوي ويوازي «سريبروكست» في الميثولوجيا الإغريقية. وفي وجهة نظرنا أن هذا التقزيم يتجاهل السؤال الهام والذي تدور من حوله الكيفية التي يتحول فيها الحدث التاريخي إلى حدث أسطوري. هذا التساؤل وإن ظل غائبا في الكثير من الدراسات التي طالت الأسطورة إلا أنه سوف يستعيد أهميته مع بداية عقد الثمانينيات عند بعض الباحثين في مجال الميثولوجيا، وذلك بهدف تجاوز النزعة الانطباعية التي يدفع بها تجاوز النزعة الانطباعية التي يدفع بها وباستمرار العقل التعليلي إلى الواجبة، وذلك في إطار سعيه إلى تجاوز اللامعقول الأسطوري إلى عالم العقلانية الرحب وكما يظن أصحاب هذا الخطاب.

عبدالرحمن منيف: من «الأشجار» إلى «أرض السواد»

رحلة صعبة.. رحلة خصبة

هاروق عبدالقادر*

والتنمية»، وفي ١٩٨١ خرج من بغداد ثانية إلى باريس حيث تفرغ للكتابة، وفي ١٩٨٦ رجع إلى دمشق التي قدر لها أن تكون مفاء الأخير.

ورغم صعوبة معرفة التفاصيل حول ممارسته العمل السياسي والعززي حتى منتصف الستينيات على وجه التقريب، حين توقف عنها، فقد تمت بتحقيق صغير مع من يمكن أن يكون لهم قدر من المعرفة بهذه الممارسة، واستطعت أن أصل لبعض ملامح الصورة: كان منيف مثالا «لكارسة» العززي الملقم والمضطرب (يرتفع صوته بالجدل والنقاش في الاجتماعات العززية ويلتزم الصمت خارجها)، وكان ينحاز دائما إلى جانب المواقف والأفكار الأكثر جذرية وراديكالية داخل التنظيم وخارجه، كما كان مثالا للتعفف والنأي عن السعي لتحقيق أهداف أو مطالب خاصة، ومن ثم لقي الاحترام من المعالفين له والمتقنين معه على السواء، وكان قارئاً نهماً ومتقناً عارفاً بالتاريخ والتراث. وثمة تفاصيل كثيرة في هذا السياق ترددها فيها أسماء «الجناح اليساري» أو «جماعة للدكاترة» في البحث السوري. والموقف من الانفصال، ومؤتمر حمص في ١٩٦٣. المهم هنا أن عبدالرحمن أسقطت عنه جنسيته (السعودية) بعد هذا المؤتمر، فعاش حياة المنفى حتى الرق الأخير.

ليس في حياة عبدالرحمن منيف، إذن، ما يخفى جبينه الشاخص، لم يقف يوماً في ظل حاكم أو نظام، وقد كان للحكام - في أكثر من بلد عربي، وفي ظل أكثر من فترة في هذا للزمان العربي المضطرب - رفاقاً له أو مرعدين، يتمنى

رحل، إذن، عبدالرحمن منيف، لكنه لن يغيب. سوف يبقى طويلاً في ضمير أمته: مناضلاً خاض في العمل السياسي، علناً وسراً، من أول الشباب كانت فترة عاصفة، حبلى بكل الاحتمالات: بطش وقمع من ناحية، واشتداد حركات المعارضة الراديكالية من الناحية الأخرى، ولم يكن لكل العالمين بمستقبل أفضل سوى أن يحددوا مواقعهم وينفصوا في النضال، وهكذا فعل عبدالرحمن منذ قدومه من عمان إلى بغداد نهاية الأربعينيات حتى أبعده حكومة نوري السعيد منتصف الخمسينيات لمتابع النضال من مواقع أخرى. في ١٩٥٨ سافر لاستكمال دراسته في جامعة بلغراد، وفي ١٩٦١ حصل على الدكتوراه في العلوم الاقتصادية (كان موضوع رسالته «اقتصاديات النفط - الاسعار والأسواق»، ثم عاد للعمل في صناعة النفط في سوريا، وفي ١٩٧٣ غادرها إلى بيروت للعمل بالصحافة، وفي ١٩٧٥ رجع إلى بغداد حيث أصدر مجلة متخصصة هي «النفط كاتب وناقد من مصر

الرجلان، يتشاركان الطعام والشراب والحديث وخبرات الحياة.

إلياس نظرة هو «الرجل الصغير»، ابن بيئته وزمانه ومكانه، ومكانه هو تلك القرية التي تقع على أطراف المدينة والبادية: «المطية» (منها سيرجي أبطال أعمال تالية)، إنه يرى نفسه منحوسا تطارده اللغة، ولغته أنه قاهر بما لا يملك، قاهر بالأشجار التي لا يملكها أحد، تقلب في مهن عديدة وها هو الآن يعمل بتفريب الملابس عبر الحدود، لكنه يبقى متمسكاً بالحلم. يقول لصاحبه وقد تدفأ وانتشي: «لولا الحلم لما تمكنت من الحياة لحظة واحدة»!

في مواجهته كان منصور عبدالسلام: الظهور الأول المثقف صاحب الماضي السياسي المثقل بالفضائل والسجن والملاحقة ثم الطرد من العمل، وها هو يركب القطار المتجه إلى الجنوب كي يعبر الحدود ويعمل مترجماً لمبعثة آثار فرنسية. بعد أن تركه إلياس انفتح أمامه باب الحديث عن نفسه، إلى نفسه وإليها، لكن الروائي يحذرنا: «لا تصدقوا ما يقوله، لأن الهلوسات تخطط بالوقائع الصغيرة، بالأحلام، وأحياناً بالأكاذيب...». ولهذا السبب عليك بعد أن تفرغ من سماع حديثه وقراءة يومياته ومعرفة ما انتهى إليه، أن تعيد بناء التفاصيل وتجعل لها الاتساق الضروري. إذا كانت لعنة إلياس هي الأشجار، جاز أن نقول إن لعنة منصور كانت التاريخ. نعم، التاريخ الذي درسه ويُدْرسه، ولكن: أي تاريخ؟ لنكتف بنص واحد «قطعاً لن يكون تاريخ الملوك والسماسرة والقوادين الذين يشبهون الديوك، سيكون تاريخ الناس الذين مروا دون أن يتذكر أسمائهم كتاب أو قطعة من الرخام، سيكون تاريخ الأحداث التي غيرت الحياة دون أن تكتشف...» ولأنه يعمل ويعيم في إحدى المدن «شرق المتوسط» (القرآن والشواهد والأمثلة تحدها أكثر) فقد كان من الطبيعي أن يتم استدعاؤه ومساهمته والتحقيق معه، ثم تسريحه من عمله في الجامعة. تبهّل منصور وجاع وتشرد واستدان وأدمن العرق والطواف على مكاتب المسؤولين لعلهم يوافقون على أن يعمل أو يسافر وبعد ثلاث سنوات تجرّع فيها المهانات الكبيرة والصغيرة منحوه جواز سفر وسمحوا له بالخروج. إن شخصية منصور تتكامل من خلال مساعيانه المتناقضة بحساسية وحرص: السنوات التي قضاهما في التجنيد وعجزه عن فهم الهزيمة. كان يقول طلابه: «لماذا هُزمتنا أول مرة وكانت لدينا جيوش وكتاونا،

كلّ منهم أن يجتذبه لجانبه، لكنه عَفَ عنهم جميعاً، وعاش حياته فقيراً أو كالفقير، لكنه متفتح بالنبل، مزدان بالكبرياء، لهذا قلتُ أنه سوف يبقى في ضمير أمته مناضلاً. وسوف يبقى في وجدان أمته مبدعاً عظيماً كذلك. قال- أكثر من مرة- أنه رأى الاستغراق في العمل السياسي «خدعة كبيرة، كان الواحد منا يتصور أن المؤسسة السياسية يمكن أن تكون أمينة في قناعاتها ومقولاتها السياسية، ومن خلال التجربة رأينا أن هناك فارقاً كبيراً بين الأفكار التي كان يؤمن بها ويدعو لها، والممارسات الفعلية في الواقع...» ومن ثم كان لابد من البحث عن أشكال أخرى لمواجهة الواقع وتغييره، ووجد منيف في فن الرواية: أداة تعبير وتغيير، أداة جميلة للمعرفة والمتعة.

صدرت روايته الأولى «الأشجار واغتتيال مرزوق» وهو في الأربعين، ورحل وهو في السبعين، لكنه كان قد أصبح أهم رواثي عرسي معاصر، قلتُ وأعيد: إن شروطاً موضوعية وذاتية قد تحالفت لتجعل منه «المواطن العربي» بامتياز. وأضيف: إنه استطاع- ببذل الجهد، والكبح، والعكوف على العمل رغم مشقة الحياة وتغير المنافي- أن يجعل من نفسه «الروائي العربي» بامتياز كذلك.

بعد «الأشجار...» تشابهت الأعمال: «قصة حب مجوسية، ١٩٧٤»، «شرق المتوسط، ١٩٧٥»، «حين تركنا الجسر، ١٩٧٦» / «النهايات، ١٩٧٧»، «سباق المسافات الطويلة، ١٩٧٩» (بين قوسين: «عالم بلا خرائط»- مع جبرا إبراهيم جبرا، ١٩٨٢). وكان عقد الثمانينيات هو عقد «مدن الملح»: صدر جزؤها الأول «التيه» في ١٩٨٤، والثاني «الأخدود» في ١٩٨٥، والثلاثة الباقيات «تقسيم الليل والنهار» و«المنبت» و«بادية الظلمات» في ١٩٨٩. ثم عاد إلى «شرق المتوسط» ليكتب «الآن هنا، أو شرق المتوسط مرة أخرى» في ١٩٩٢، وأخيراً ثلاثية «أرض السواد» في ٢٠٠٠.

فلنلق نظرة طائر إلى عالمه، وأرجو ألا أقل أو أطيل على خلاف كثير من الروايات الأولى، جاءت «الأشجار...» صلبة متماسكة، خالية من التزديد والتزهل، وراء كل التفاصيل المختارة بعناية والمبدولة بسفاه، تبقى رواية شخصيتين، التقينا مصادفة في قطار يقطع أرضاً عربية لا نسميها (ولم يسم بعدها أرضاً أخرى، فلا أهمية عنده للاسم، طالما بقي الاختلاف بين أرض عربية وأخرى خلافاً في الدرجة لا في النوع)، مع الحديث ورشقات العرق يتقارب

هم، عصابات؟ وإلما هزمتا للمرة الثانية وكانت لدينا جيوش وعصابات وليس لديهم إلا الجيوش؟.. أضف لذلك خيبياته الشخصية المتتالية خاصة مع الأوروبية التي دامت علاقته بها طوال فترة دراسته في بلاده، ثم لم يجرؤ على أن يعود بها إلى بلاده، ورفض أن يبقى معها في بلاده. أليس معقولاً أن يطلق منصور الرصاص على صورته في المرأة، ثم يُحمل إلى مستشفى الأمراض العقلية؟ وهل كان مصيره أفضل من مصير «رجب اسماعيل» بطل «شرق المتوسط»؟ إذا كانت هذيانات منصور واختلاط أفكاره قد يجعل من العسير وصول رسالته بالوضوح الكافي، خاصة ما يتعلق برمز الرئيس. «مرووق» الذي اغتاله الطغاة لكنه واثق أنه سينهض، فإن «رجب» يكتب أفكاره وعنايه بوضوح واضح: واحد من غمار الناس، غاص في العمل السياسي السري وهو طالب، ما أن تخرج حتى قبضوا عليه، وحكموا عليه بأحدى عشرة سنة. في سجنه لقي كل ألوان التعذيب كي يعترف، لكنه احتمل أقساماً دون كلمة واحدة، وبعد خمس سنوات دبت إليه الرغبة في الفروج مثل دبيب الملان: داهمه «رومانيزم الدم»، وماتت أمه التي كانت تعينه على الصدود، وضاعت حبيبته، و«أنيسة»: أخته الكبرى وحاضنته لا تكف عن إغرائه بنقل صور الحياة في الخارج. وقّع رجب على الورقة التي طلبوا منه التوقيع عليها، ثم خرج.

وبناء الرواية بسط متقشف: ستة فصول متتالية، تروي أنيسة فصلاً ويروي هو التالي. لقد خرج رجب للعلاج (لم يسمحوا له بالفروج إلا بشرط التعاون معهم)، ومع الطبيب الفرنسي العجوز أيقن رجب معنى التضال. كان الطبيب مناضلاً قديماً، شارك في مقاومة النازيين وفقد عائلته كلها. قال له: «أريدك أن تكون حاقداً وأنت تحارب.. إذا استسلمت للحزن فسوف تهزم وتنتهي، سوف تهزم كإنسان وتنتهي كقضية...» لاحت فرصة لرجب كي يستعيد براءته الضائعة ويتخلص لأبد من فضح ما يحدث في هذه البلاد المرمية شرق المتوسط، وقرر أن يتخذ هذا الفضح شكلياً: أن يكتب رواية. يقول عنها: «أريدها أن تكون جديدة في كل شيء، أن يكتبها أكثر من واحد وفيها أكثر من مستوى...» الشكل الثاني هو السفر إلى الصليب الأحمر في جنيف وتقديم مذكرة أو لوحة عن العذاب

الإلا إنساني الذي يلقاه المسجونون السياسيون في الوطن. كتب رجب أورفاً كثيرة (توحي لنا أنيسة أنها هذه الرواية)، أما بعد أن تلقى رسالة من صديق بأن زوج أخته قد اعتقل، بدله، قرر أن يعود، أرسل التقرير إلى جنيف ثم عاد. ماذا تتوقع؟ كانوا بانتظاره. أعاده بعد ثلاثة أسابيع مهدماً أعمى، ويعدّها بثلاثة أيام مات رجب. والآن؟ تروي أنيسة: في الأسبوع الثاني لموت رجب أخذوا زوجها ولا يزال وراء الجدران، وتروي أيضاً أنها شهدت ابنها الصبي يجمع الزجاجات الفارغة في البيت، وعجبت حين رأته يملأها بالزيت والبنزين ثم زال عجبها حين قال لها: أريد أن أهدم السجن وأخرج أبي!

هل كان رجب هو من يتمنى كتابة الرواية ثم صاحبه وخالفه؟ على أي حال رجع منيف ليكتب «شرق المتوسط مرة أخرى». صدرت الرواية الأولى في ١٩٧٥، آنذاك: كان الحزب الذي تركه منيف يحكم في أكثر من بلد عربي، فهل ثمة سبيل للتشكيك في أهمية شهادته؟ ألم ينجز وعده بأن تصبح الرواية «أداة» من أدوات النضال؟ ثمة ما يجمع بين «حين تركنا الجسر» و«النهايات»، البطل في كل من الروايتين صياد، ولابد لكل صياد من كلب. أما بعد ذلك فما أشد الاختلاف بين «زكي نداوي» بطل الأولى، و«عساف» بطل الثانية. «النهايات» رواية الهاديّة بامتياز، شهادة بدوي يعرف الصحراء والمواسم، والخصب والمطر، والقحط والجفاف، والحويان والطير، يتشتم رائحة الغيم ويعرف نذر العاصفة، ثم هو نموذج الصياد، هو أعرف أهل «الطبية» بمواسم الصيد وأماكنه وطرائقه ووسائله، لكن الأهم أنه يعرف وظيفته ودوره في الإبقاء على حياة الجماعة حين يتهددما القحط والجوع ومرة واحدة انفجر في وجوه أهل الطبية وقال لهم ما كان يجب أن يقال: قال: «لم يخلق الصيد للأغنياء الذين يقتلهم الزمق والشبع، لقد خلق للفقر، الذين لا يملكون خبز يومهم..» غير أن كلماته، غاضبة الصديق، لم تكن سامعياً عن التلويح بالصيود، وحين جاء بعض أبناء الطبية من العاملين في المدينة وبعض أصحابهم، خجل عساف أن يرفض طلبهم بالفروج معهم، فخرج معهم ليموت دونهم!

أما السهرة التي قضاها أهل الطبية وجّة عساف مسجاة

أما السهرة التي قضاها أهل الطبية وجّة عساف مسجاة بينهم، فقد جاءت حكاياتها كلها تنويعات وتقرّيعات عن العلاقة بين الإنسان والحيوان والطير، وعلى لحن النهاية، نهاية البشر والحيوانات والأشجار

انسحبوا. سيكون الانسحاب غير منظم.. وعلى كل واحد أن يدير نفسه...» (ص ١٧٤)

تلك النقاط القليلة الصلبة المتباعدة تضيء ما قبلها وما بعدها، وتفسر الشعور الفادح بالذنب واحتقار الذات عند البطل، وتفسر كذلك النهاية التي ينتهي إليها العمل. مرة ثانية: من الموت تنبثق صيحة. بعد موت الشاهد الوحيد على كل ما قال زكي، اتخذ قراراً ولم ينسه صباح اليوم التالي: قبل أن تغيب شمس اليوم التالي كنت قد وضعت في زحام البشر.. تأكدت أن جميع الرجال يعرفون شيئاً كثيراً عن الجسر.. وأنهم ينتظرون.. ينتظرون ليفعلوا شيئاً...»

لعلهم ما زالوا ينتظرون!

«قصة حب مجوسية» هي نزوة عبدالرحمن منيف الأوروبية. عمل لا يشبه عملاً آخر في إبداعه، لعلها بقية متلكنة عن أيام دراسته وأقامته في أوروبا. قصة حب يوربها صاحبها وهو ممثلي بالتحدي لسامعيه واللامبالاة بعدم تصديقهم لما يروي. لماذا يوربها إذن؟ يقول: «إن الكنيسة الكاثوليكية، رحمة القلب، جعلت للإنسان طريقاً للخلاص عندما كلفت الآباء القديسين بتلقي الاعتراف، كما أن علم النفس المعاصر بالضوء الخافت: غرفة الطبيب، والمقعد الوثير الذي يستلقي عليه المريض، أوجد طريقاً لإزالة العذاب منهياً للشقاء...» إذا لم تكن من هؤلاء ولا من أولئك، فإذا يمكنك سوى أن تستمع؟... الراوي في مدينة أوروبية يتابع دراسته ويعرف من نساءها عدداً لا بأس به، وفي منجع جبلي مظل على البحيرة يقع في هوى امرأة ما أن تلتقي عيناه بعينيها: «أه! ما أشد رعب العينين التي أراها، وما أشد فتنتها! كانت تقول لي بهمس: أيها الغريب الذي لا مأوى له، مأواك في عيني... الخ» وتصبح «إليان» - عرف اسمها حين ناداها زوجها وهما على قرية - هوسه الدائم، في صحبه ونومه، ويشد هذا الهوس حين يرجعون إلى المدينة، فيلوذ باحثاً عنها في الشوارع والمقاهي والمسارح ودور السينما والباصات والفرامات، يراها مرتين، وفي كل مرة يستحيل اللقاء، ويتبدل هذا الهوس في إفساد علاقاته بالأخريات، ويعد أن ينس تماماً من اللقاء يراها في محطة القطار، وهو محاط بأصدقاء وصديقات جاءوا يودعونه بعد أن أنهى دراسته وأقامته في المدينة، ورغم جمل الحوار القليلة التي يتبادلونها إلا أنه كان لقاءً مستحيلًا كذلك!

لسنا من الآباء القديسين ولا من أطباء النفس، لكننا نعرف

بينهم، فقد جاءت حكاياتها كلها تنويعات وتفرعات عن العلاقة بين الإنسان والحيوان والطير، وعلى لمن النهاية، نهاية البشر والحيوانات والأشجار، ولأن عساف كان الفرد الذي تمثل أصفى قيم الجماعة، وتقدم ليفديها ساعة الخطر، فقد خرجت الطيبة كلها لوداعه حتى النساء، ليس هذا فقط، بل إن موت عساف جاء انباشاً لصحوة أهل الطيبة، ولأن يتكاتفوا ليفعلوا شيئاً بدل انتظار الموت.

وسوف نلتقي بأشياء ونظائر لعساف في أعمال منيف التالية.

أما «حين تركنا الجسر» فلعلها أكثر أعماله استعصاء. لا شيء سوى مونولوج طويل في أكثر من مائتي صفحة، يتحدث فيه زكي نداوي إلى نفسه أو إلى كلبه، ونحن نصحبها في القفابة. وفي القافية كل ما يمكن أن نخرجه من أدغال وأحراش ومستنقعات وسهجات وأشجار ونهر وجسر، وفي سماتها كل أنواع الطيور: السنونو والقطا والترغل وديوك السمّن والحباري والبط والزراريز ودجاج الأرض وسواها، ونحن نصحبها عبر تغير الفصول والأجواء، في الريح والثلج والمطر وصحو السماء وتليدها وسطوح القمر وغيبابه. وما يشغل زكي أكثر من سواه أن يصيد تلك البطة الغرافية التي يسميها «الملكة»، وحين صادها أخيراً وبخاض الأوحال والمستنقعات ليلتقطها عن له أن ينظر إليها. وكانت خيبة أمل كاملة الشروط. يقول: «رفعتها باجلال نحو القمر، ولأول مرة رأيتها.. كانت أقبح بومة تراها العين.. كانت باردة وميتة...»

لم تكن هذه غير هزيمة طازجة، أو هي بعث وتجديد للهزيمة القديمة. «حين تركنا الجسر» كلها تهدف إلى خلق عالم مواز للهزيمة، محوره الجسر: بناء الرجال ثم لم يعبروه ولا هم نسفوه وبراهم. والبطل يحمل وقر هذه الهزيمة من البداية، وهو أيضا يحمل الاحتقار لنفسه لأنه مهزوم. وسط سيل مستدعياته وهذره وملاحاته مع كلبه علينا أن نتلمس عناصر الهزيمة. انها تأتي متباعدة مثل نقاط صلبة وسط تيار دافق. هذه واحدة، يقول: «قالوا لنا بقسوة أقرب إلى السب: تسمروا ولا تحركوا.. للتقدم منوع حتى تأتي الأوامر.. ولم تأت الأوامر» (ص ١٢٥-١٢٦). وهذه أخرى لعلها أكثر وضوحاً: «يجب أن تعرف كيف حصلت الهزيمة.. كان الوقت عصراً.. مرت سيارة الضابط بسرعة بعد أن انطلقت عنا الأخبار أربعة أيام.. دون أية مقدمات قال الضابط:

ان هذا النوع من الحب يمكن أن يقع، هنا يكون الحب- بتعبير جاريدي- «صوتاً ملحاحاً كأنه يأتي من وراء الغيب». وأسبابه كأمينة عند أمصابه، قد تشق معرفتها عليهم وعلى سواهم. ويحذق وواضح يُفسد الراوي أية تفسيرات محتملة، فيتطوع بتقديدها ويسخر منها خاصة من يقول انه يلتمس حنان امرأة لأن أمه ماتت وهو صغير، لكنه يفغل عن مفتاح ملائم للتفسير آخر: انه يقول أكثر من مرة انه لا يشتبهها، ويفزع إن راوده هذا الحاضر! ولماذا هي مجوسية؟ ذلك يعني انها صابئة، كافرة، مهرطقة، متحديّة للسماء والأرض. هذا راويها

يتحدث الى آباء الكنيسة: «أنتم أيها الأساقفة، يجب أن تتسامحوا، لأن مسيح مجوسي يحترق آلاف المرات كل ثانية..»، ويواجه ليليان «ليليان.. دعيني أقول شيئاً مجوسياً.. النار التي اشتعلت في قلبي يوماً لن تنطفئ!..»

قطعة من القصص العاطفي الغنائي اللاهث، يليقها إلينا راوي لا نعرف اسمه ولا هويته، وقد لا نستطيع ان نتعاطف مع احترائه في هذا الأتون! قلت إن «مدن الملح» كانت رواية عقد الثمانينيات، لكن، «سباق لمسافات الطويلة» كانت التمهيد الضروري لها.

هي متفردة من حيث انها ذات مضمون سياسي، تدور أحداثها في هاتين السنتين المهمتين في تاريخ إيران الحديث: ١٩٥١-١٩٥٣، أي منذ قيام رئيس الوزراء الدكتور محمد مصدق، بتأميم صناعة النفط الذي كانت تسيطر عليه شركة «انجلو- إيرانية» تملكها انجلترا، حتى سقوطه. كان مصدق على رأس تحالف «الجبهة الوطنية»، لكن كان تحالفاً هشاً أكثر منه حزباً صلباً ومتماسكاً. وكان عليه ان يواجه الشاه،

ومن ورائه أمريكا، اضافة لانجلترا بحكم مصالحها المباشرة، ونشب الصراع الذي دام حوالي العامين وانتهى بأسقاط مصدق في اغسطس ١٩٥٣، ومن المؤكد الآن - كما أثبت كتاب كثيرون- أن المغابرات المركزية الأمريكية لعبت الدور الاساسي في الاعداد للانقلاب الذي أسقط مصدق، ومن المؤكد كذلك ان المغابرات الانجليزية لم تكن غائبة عما يحدث أو بعيدة عنه، ومن المؤكد أخيراً، أن الأمريكيين هم الذين فازوا في «سباق المسافات الطويلة».

أقول إنها متفردة لأنك ان تجد تحديداً دقيقاً لأسماء الاعلام او الأماكن. ان اسم «مصدق» لا يرد أبداً في طول الرواية، بل يتم الحديث عنه بوصف «العجوز»، وإن تجد اسم طهران رغم انك ترى شوارعها وتعيش في أسواقها وتشم روانحتها وتشهد حشودها المتظاهرة صباح مساء، والحديث دائماً يدور عن «الشرق» و«الشرقيين»، وأقسام الرواية تتصدرها كلمات «لورانس» و«تشرشل»، والبطال، الراوي، الشخصية الرئيسية في العمل هو بيتر ماك دونالد، الموظف في شركة النفط، ومن سيصبح مسؤول المغابرات الانجليزية في خضم هذه الأحداث.

وقلب الرواية صراع أساسي، لنقل: تسابق الى احراز الانتصار بين قوتين كبيرتين: انجلترا، بعلاقاتها السابقة بالمنطقة كلها كدولة مستعمرة، وامبراطورية لا تغرب عنها الشمس، وأمريكا. الأكثر قوة وفتوة وقدرة على تحديد أهدافها دون أوهام، والعمل على تحقيقها بكل الوسائل وعلى رأسها الدولار العتيق. وما أكثر ما نطالع آراء الانجليز في طفتاتهم - الأذق ان نقول: وارثهم- وما أقل ما نعرف وجهات نظر الأمريكيين لكننا نرى آثار أفعالهم التي يحققون بها النصر في النهاية، عن الأمريكيين يقول ماك دونالد لنفسه: انهم حمقى هؤلاء الأمريكيين.. مجرد غنازير في رقابهم أطواق من الذهب، لكنهم حلفائهم لا مفر فالسباق يدور في وجود الآخرين المتريصين وراء الحدود مباشرة، ولهم تاريخهم ورجالهم هنا، أي الروس. غير ان المحليين يتفغان في النظرة الى «الشرق»: نظرة متعالية متأنفة، من فوق والشرقيون عند الانجليز جاحدون لأفضالهم، وعند الأمريكيين متخلفون يجب ان يتعلموا الحضارة، ولو بقوة السلاح!

بأحداثها وشخصياتها تنهي «سباق المسافات...» عهد الاستعمار القديم وعصر الامبراطورية، ليبدأ عصر جديد واستعمار من نوع مختلف. والحفل الباذخ الذي اقامته «شهرين» المرأة الإيرانية الجميلة الذكية الشابة للمتصنرين، فيه تودع عتيقها القديم قبل عودته لانجلترا، وبه تنتهي الرواية، إنما يعني التأهب لاستقبال السيد الجديد، والارتقاء في أحضانته لو كان هذا ضرورياً ومفيداً. وجوه الامتياز عديدة: توسيع أفق الرواية العربية والخروج

**«حين تركنا
الجسر، كلها
تهدف الى خلق
عالم مواز
للهزيمة، محوره
الجسر؛ بنائه
الرجال ثم لم
يعبروه ولا هم
تسفوه وراءهم.
والبطل يحمل
وفر هذه
الهزيمة من
البداية، وهو
أيضاً يحمل
الاحتقار لنفسه
لأنه مهزوم**

بها لأرض جديدة، والنجاح في تقديم عالم روائي متكامل، شخوصه وأحداثه وطريقته في القص، يكافئ الواقع القديم ويلتزم محاوره الرئيسة لكنه ينطلق حراً في مساحات كبيرة من الإبداع الخالص، ثم الوعي الصحيح وحسن قراءة الواقع السياسي، والارتفاع منه لأفق أرحب هو موقف القوى الاستعمارية في الغرب من الشرق وشعوبه بوجه عام. وما أكثر ما كتب، وما سوف يكتب لسنوات طويلة قادمة عن «مدن الملح»: دُرّة عبدالرحمن منيف الفريدة، واحدة من أهم الروايات المكتوبة بالعربية، إن لم تكن أهمها على الإطلاق. قاربت صفحاتها الألفين والخمسمائة صفحة، وامتدت في الزمان من السنوات الأولى للقرن العشرين حتى منتصف سبعينياته. خل الآن امتداداتها الأكثر عمقاً في التراث والمأثور والممارسات والطقوس، تنقلت أحداثها ما بين «موران» - أقرأ: نجد، وأقرأ كذلك: الرياض - ووادي العيون وعجبرة وحران والحويزة والموالي وعشرات الأساكين، الصغيرة والكبيرة، في الجزيرة العربية. وانطلق أبطلها إلى أماكن كثيرة خارجها، إلى دمشق وعمّان وبيروت والاسكندرية، إلى بادن - بادن وجنيف وباريس ونيويورك وسان فرانسيسكو، وحظت صفحاتها بقائمة غنية ومنوعة من الشخصيات، بدوا وحضراً، وعرباً - شواماً ولبنانين ومصريين، وأجانب أمريكيين وإنجليز وسويسريين وألمان. ورغم المساحات المتباينة التي تشغلها الشخصيات في هذه البانوراما الهائلة إلا أنها تتمايز تمايزاً تاماً، فلا تشبه واحدة بالأخرى.

حين صدر الجزء الأولان: «التيه» في ١٩٨٤ و«الخدود» في ١٩٨٥، كان تصويري - الذي أكدّه الروائي لي وغيري وأثبتته الناصر في نهاية الجزء الثاني - أن الباقي جزء ثالث فقط هو «تقاسيم الليل والنهار». ثم صدرت أجزاء ثلاثة معاً في ١٩٨٩: «تقاسيم الليل والنهار» و«المنبت» و«بادية الظلمات». وفي ظني أن الجزء الأخير هو الذي كان يمكن أن يشكل الجزء الثالث، وعنوانه «تقاسيم الليل والنهار» أكثر انطباقاً على مضمونه وصياغته منه على الجزء الثالث من الخماسية الجديدة، ربما أكد هذا الظن عندي أن الجزئين الثالث والرابع يشكلان انطلاقتين من المسار الذي يتخذه العمل، أحدهما في الزمان والأخرى في المكان. صحيح أنهما مرتبطان بالمشروع الروائي في مجمله، وأنهما يضيفان قدراً من الانفساح لعالم هذا المشروع، بتعميق

رؤيته الافقية والرأسية، لكن الصحيح كذلك أنهما يكتسبان قدراً من الاستقلال النسبي لا يتوفر للأجزاء الثلاثة الأخرى: الأول والثاني والأخير.

هذا المشروع الروائي كله يمكن إيجازه في عبارة واحدة انه لون من «التاريخ الفني» لظهور النقط في الجزيرة العربية، من ناحية، ثم قيام الدولة وترسيخ قواعدها في هذه المنطقة من العالم، من ناحية ثانية. هنا لن يجدينا أن نصرف النظر عن التزام الروائي بالحقيقة التاريخية المتمثلة في الأشخاص والقوى التي قامت بأهم الأدوار في الحقبة التي يعرض لها، على العكس تماماً. إن معرفتنا بهذه الحقيقة سيسر لنا الدخول إلى عالم «مدن الملح»، وسيتيح لنا أن نختار للشخصيات الروائية من حيث علاقتها بأصولها الواقعية: كيف استند الروائي إلى هذه الصلة، ثم انطلق بعيد صياغتها وخلق شروط وجودها دون أن يسبح جومرها التاريخي أو يزيّف دلالاتها.

وهذا لا يعني - بطبيعة اللحن الروائي ذاته - أن العمل قد تحول لشفرة ساذجة، تصبح فيها كل شخصية في المشروع الروائي مقابلة لأخرى في التاريخ الواقعي، أو واقفة بديلاً عنها، فتمتد مساحات واسعة للإبداع الخالص، ينطلق فيها خيال الروائي حراً جسوراً، يبدع الشخصيات ويقدم بينها العلاقات، انتلاقاً واختلاقاً، ويطلق لها حرية الفعل والقول، يقيد، فقط، التزام عام واحد: ان يبقى صادقاً - بالمعنى الفني أولاً، ثم التاريخي بعد ذلك - مع شروط المرحلة التي يعرض لها، والقوى الفاعلة فيها، في ذلك المدى الواسع الممتد من مطالع القرن الماضي لمنتصف سبعينياته، ثم ان يبقى على اتساق مع مجمل الرسالة التي يود ان ينقلها لقارئه باكتمال عمله.

بايجاز: ان قارئ العمل كله يفقد كثيراً لو وضع في اعتباره أن «السلطنة الهديبية» انما هي المملكة العربية السعودية» وأن «موران» هي نجد وهي «الرياض» ولو رتب على هذا الفهم ما يمكن أن يترتب عليه.

وبضمير مرتاح يمكن القول ان عبدالرحمن منيف قد حقق مشروعاً روائياً بالغ الأهمية والطموح. تنبع أهميته من القضية الأساسية التي يتصدى لها، وهي واحدة من أخطر قضايا الوجود العربي المعاصر: النقط وظهوره في المنطقة العربية، وما أحدثه في الداخل والخارج. وهو: بحكم انه من أهل الجزيرة أولاً، ودارس لهذه القضية دراسة علمية

متخصصة، ثانياً، ولقدرته الفائقة على الدراسة والكشف على العمل، ثالثاً، هو أقدر روائي عربي على الخوض في هذا «التية» (أو الغوص في متن الملح كما كان يحب أن يقول). أما ملحوح وحاشية فيتنمّل في انه لم يهدف الى تصوير حاكم باطل وحاشية فاسدة وشعب مقهور، ولم يهدف لكتابة «رواية أجيال» تصور اختلاف وجه الحياة في ملامحه «الثقافية» - بالمعنى الأوسع للكلمة - من جيل لجيل، ولم يهدف لابتصاف صورة قديمة للحياة في تلك البداية المترامية قبل أن تدب فوقها آلات القادمين وتشق أديمها..

لم يهدف منيف الى شيء من هذا فقط، كان هدفه يشمل هذا كله ويتجاوزه في آن: لا أقل من صورة الحياة كاملة: بأصواتها وظلالها وظلالها، ما يدور منها في العن وما تخفيه أسوار القصور وأقفاص الصدور. وما أحفل قائمتة الشخصيات في عمله: من الرجال والنساء، أهل البلاد والوافدين والأجانب، الأمراء والسوقة، التجار ورجال الدين، حاشية الحاكم، ومناهضي الحاكم، قادة الجند وخدم القصور، السماسرة ورجال الأعمال والأنافين، العرافين والمنجمين وقارئي الطالع، عشاق المال وعشاق السلطة وعشاق المتعة وعشاق الخيل وعشاق الكلمات وعشاق قولة الحق. وقارئ «مدن الملح» قد لا يستطيع أن يخلص من اثر عدد كبير من هذه الشخصيات، كلها مستديرة، كاملة الوجود، لها حق غير منقوص في أن تحيا غير مختلطة بسواها. لعل أبقاها تلك التي تعد تجسيداً لثقافة المجتمع القديم، التي تمثلت أقصى قيمه وممارسته في التوازن مع الطبيعة وحسن استغلال مصادرها، والعيش في ظل العدل والحرية. ان هذه شخصيات تتواتر على طول الملحمة الروائية، تبدأ بمتعبد الهذال ومُفضي الجدعان وتنتهي الى شمران العتيبي وهالاح الرشدان وشداد المطرّوح، وتواصل وجودها - في سياقات متغيرة - في أبناء شمران وعمير، وآخرين لا نعرفهم، لكننا نحس حساً قوياً أنهم موجودون في موران التي تعودت ان تصبر وتنتظر!

تلك كلها شخصيات قوية صلبة، كارهة للظلم والاستبداد، معارضة الحاكم والطغيان، مطالبة بالعدل والحرية. لم يغرها المال وإن زاد، ولم ترهبها السلطة وإن بطشت، وهم

يتحملون - بطبيعة مواقفهم - نصيباً موقوراً من هذا البطش: يسجن مفضي الجدعان ثم يقتل، وتقطع يد صالح الرشدان ثم يعدم، أما أبناء رشدان فهم من حبس الى حبس، كذلك عمير: لم يشفع له انه خال أحد الحكام، وبعد أن قضى في السجون معظم سنوات عمره، أعدم أحد أبنائه، لكن ابنه الثاني أطلق النار على الحاكم، ودوت طلقاته بأصوات كل الفقراء والمقهورين، مسلوبي الحق في الحياة وابداء الرأي في أمور بلادهم، والحصول على نصيب عادل من ثروتها. وذلك هو الأفق الغيبيل الذي تتوجه نحوه «مدن الملح».

مستعيراً لسان «رجب اسماعيل» يقول «عادل الخالدي» لصاحبه: «لا يمكن أن نعدم السجون إلا إذا ألغينا حالة الخوف، وهذا لن يكون إلا بالفضح والتحدي.. والخطة الأولى في هذا السبيل ان نقول الحقيقة...». كان عادل الخالدي يحرض صاحبه «طالع الغريفي» على أن يكتب ما رأى وشهد، من «موران» عاصمة «مدن الملح» ورمزها واسم الجزء الدال على الكل، جاء طالع ومن «عمورية»: مدينة «عالم بلا خرائط»، ورمز المدن العربية دون تخصيص، جاء عادل. وراء كل منهما ماضٍ مثقل، كلاهما خاض تجربة العمل السياسي السري، وكلاهما قضى في سجون بلاده أزهى سنوات العمر. خاض فيها أهوالاً دونها أهوال الجحيم، وكلاهما أبعدته سلطات بلاده كي يموت بعيداً وقد أصبح حطاماً شبه عاجز. الثقبيا في مستشفى «كارلوف» بمدينة «براغ» يلتصمان الشفاء لعل الجسد وأوجاع الروح.

بعد أن اقتنعت طالع بأهمية أن يثبت شهادته كتب في صفحتها الأولى: «إن جحيم العذاب الذي قد يلهمس من يقرأ هذه الأوراق.. يجب ألا يخلق الخوف والتردد، بل يجب أن يخلق موقفاً معاكساً، أي أن يحفزنا على استثمار هذا الحق وتوجيهه في الاتجاه الصحيح، ليس ضد أفراد، إنما ضد حالة..». بهذا الهدف، إذن، رجع منيف الى «شرق المتوسط»: الرواية والموقع معاً، ليكتب «الآن هنا.. أو شرق المتوسط مرة أخرى».

أكثر من خمسمائة صفحة تمثلت بتفاصيل الهول والعذاب في سجون عمورية وموران، وسط هذا الجحيم الخائق يتألق الصمود الانساني مثل جوهرة تضيء في الظلام، فلا معنى لكل هذا الكم من العذاب دون تألق هذا الصمود، جوهرة

يأحداثها وشخصياتها تنهي «سباق المسافات...» عهد الاستعمار القديم وعصر الامبراطورية، ليبدأ عصر جديد واستعمار من نوع مختلف

الحزب وضد الكتل، مع الديمقراطية وضد الحقوق المكتسبة والإرث التاريخي، مع النزاهة والاستقامة وضد الشطارة والتلفيق، مع المنطق وضد الأوهام والتشهير. مع الإنسان وضد الغول والبهلولان والصنم...

وفي كل الأحوال، فإن البدء بخصوصية الواقع لا عمومية التصورات والأفكار، والارتباط الحميم بالناس لا النزول إليهم، وممارسة الديمقراطية وإعمال النقد: نقد الذات والآخرين، هي جميعاً ما يمكن أن تكون سبل التجاوز، وهذا ما يهب المعنى لكل نضالات المناضلين، من قضى نحبه ومن ينتظر، ولكل ما لقوا من أهوال، وما أصاب الأجساد والأرواح من وهن وجراح.

في ضوء هذا الحمل الكبير تبدو «شرق المتوسط ١٩٧٥» تخطيطاً أولياً، لقد وسع منيف من آفاقه، وغاص عميقاً في أغوارها، وارتفع بقضية النضال السياسي إلى مستوياتها الإنسانية الشاملة، كما ارتفع بأبذ السجون العربية إلى ذروة لم يبلغها فيما أعرف من هذا الأدب.

«أرض السواد» هو الاسم الذي أطلقه العرب على العراق حين أنماوا فتحه في سنة ٦٥١ م. قيل: لأنهم دخلوه قبيل الغروب، وكانت ظلال آلاف النضيل ترتقي على الأرض فتكاد تكافئها إن تحيلها إلى السواد. وقيل إنهم - وهم أبناء البادية بامتياز - أطلقوا هذا الاسم على العراق لخصوبة أراضيها التي يرويها نهران كبيران، وعديد من الأنهار الصغيرة.

ولكن أي عراق اختار منيف أن يحكي عنه في ثلاثيته بهذا العنوان، آخر أعماله الأدبية؟ أبادر للقول إنها رواية واحدة متصلة، وليس تقسيمها لأجزاء ثلاثة إلا لاعتبارات النشر وحدها، فعدد صفحاتها يقارب الخمسمائة والألف صفحة. بعبارة أخرى: بعد فصل تمهيدي بعنوان «حديث بعض ما جرى»، يوجز فيه الروائي الأحداث السابقة على ظهور بطله «داود باشا»، تحمل فصول الرواية المتتالية أرقاماً تنتهي إلى الثالث والثلاثين بعد المائة. والشخصية الرئيسة في العمل - وعلى هذا الوصف أكثر من تحفظ - هي والي بغداد الشهير داود باشا. ولد حوالي ١٧٧٤م، وتولى ولاية بغداد في ١٨١٧م. وهزمه قوات السلطان العثماني محمود الثاني وأخرجته منها في ١٨٣١م، ومات ميعداً في ١٨٥٠م. ربما كان الأدق أن نقول إن رواية منيف تتناول العراق خلال السنوات الأولى من ولاية داود، فهي لا تمضي لنهاية تلك الولاية، بل تتوقف عند ١٨٢٩م، عندما خرج القنصل البريطاني كلايوس جيمس

الإنسان الذي يأبى أن يُسحق: ويظل الكائن الذي حوله الجلادون كتلة شائنة مدممة، مرمية وسط فضلات الجسد، عاجزة عن أن ترتفع يداً أو تحرك إصبعاً، قادراً على الاحتمال ومواصلة الرضخ، قادراً على أن يرى نهاية النفق: الموت، في سياق مختلف. هناك لحظات وحالات يصبح الموت فيها شغفاً وروية، وراء موقفه يقين ثابت بصحة قضيتهم: إنه يدافع عن قضية عادلة وبسيطة: حق، وحق الآخرين في الحياة والحرية، وهم يدافعون عن امتيازاتهم وعن الحكام والشيوخ الفاسدين، لذا يجب أن يكون الأقوى.

وتطرح الرواية قضية مهمة من قضايا «الآن هنا» هي قضية أولئك المناضلين في المنافي، التي أفرزتها العقود الأخيرة بوجه خاص، ففي عالمنا العربي نتيجة الانقلابات المتتالية بين نظم الحكم وجماعاته، عرف الواقع أولئك الذين خرجوا - أو أخرجوا - من بلادهم، وصورت لهم أوهامهم إمكان مواصلة النضال بعيداً عن مواقعهم وقواعدهم، وعن الأرض التي يتحتم أن يدور فوقها، ومن أجلها، هذا النضال.

وليس وهم النضال في المنفى غير سبب واحد من أسباب انحسار النضال الثوري - لو لم تزعج هذه الكلمة أحداً - وتناثر الحلم شظايا. وتلك هي القيمة المهمة الثالثة في رواية منيف، ولأن هؤلاء جميعاً يدفعون الخمن الفادح لنضالهم، فمن الطبيعي أن يتساءلوا عن جدواه، وأن تدور النقاشات حوله المرمر بعد المرة. ولن يتسع لنا المجال لتفصيل وجهات النظر حول هذه القضية: نكتفي بإشارات قليلة: لأن عادل الخالدي هو رواية القسمين الأول والثالث، وهو من يبقى معنا حتى الصفحة الأخيرة، بعد أن ترك له صاحبه أوراقه، ثم أدار وجهه للجدار، ومات، فانه هو الذي يقول بضرورة أن تتغير النظرة إلى العمل السياسي، وأن يتغير العاملون به أيضاً، كيف وفي أي اتجاه؟

قد نجد مؤشرات الإجابة في الحوار الذي يدور بين عادل ومسؤولي التنظيم الذين جاءوا لزيارته فسخر بهم، واستعان عليهم بالساحر الأكبر: لوقيانوس. يقول عادل أن لديه ثوابت ثلاثة أساسية: الديمقراطية حقاً، إيماناً وممارسة، للجميع وبالمستوى نفسه. ثانياً: سيادة مفهوم النقد، لا بمعنى حريتي في شتم الآخرين، إنما مدى مسؤوليتي عن الأخطاء التي حصلت، ولماذا حصلت، وكيف يمكن تجاوزها في المستقبل. عن الثابت الثالث يقول عادل الخالدي: «إنني مع

ريتش شبه مطرود من بغداد، بعد تصاعد الخلاف بينه وبين الولي، هي، إذن، رواية تاريخية تتناول بضع سنوات متصلة من القرن التاسع عشر في أرض السواد. ومن ثم فإن التساؤل الأول يكون عن التزام الروائي بالحقائق الموضوعية للفترة التاريخية التي تدور فيها أحداث روايته، وأبداً للقول كذلك بأن منيف قد التزم التزاماً صارماً بتلك الحقائق كما تكشف عنها الدراسة المستندة إلى الوثائق والمراجع.

تلك الحقائق تتحدث عن ثلاث من قائمة الشخصيات الحافلة في «أرض السواد»: والي بغداد والقنصل البريطاني وأغا الانكشارية. والرواية تتابع الصراعات الدائرة بين ثلاثتهم، ومن حولهم يبدع الروائي شخصوه التي ينطلق فيها حراً، لا يفقده سوى أن تبقى هذه الشخصيات نتاجاً طبيعياً للفترة

المعينة. على رأسها يأتي «بدري»: ابن واحد من تجار بغداد، مرافق الباشا العسكري حتى غضب منه فأبعده إلى كركوك، وهناك دخل في صدام مع الأغا انتهى نهاية دامية، ثم هناك «قوة الشط» وروادها الدائمون: الأسطى اسماعيل، مزين المحلة، وسيفو: سقاء المحلة حتى ضاق بهذا العمل فأنصرف عنه، والأسطى عواد صاحب القهوة، وحسون: الفتى الضائع الملقى في قاع القاع، والملا حمادي إمام جامع المحلة. من حول هؤلاء يتفجر الزواد ويتبدلون، وهم لا يتكئون حدثاً يحدث، أو أحداً يروح أو يجيء دون أن يصبح محط حواراتهم وتعليقاتهم التي لا تنتهي.

كان داود يحلم بعراق قوي موحد، مستقل عن النفوذ الأجنبي، سواء من جانب اسطنبول أو الدول التي يمثليها القنصائل الموجودون في بلاده، وكان النموذج والمثال الذي يتراءى له في صباه ومنامه هو محمد علي، باشا مصر من ١٨٠٥م إلى ١٨٤٨م، لكنه ليس غافلاً عن الاختلافات القائمة بينهما. يقول لواحد من رفاقه بعض أحلامه: «مثل ما سوى والي مصر راج نسوي، الجيش، السلاح، العمال، المدارس، الجوامع...» ويتبنينا التاريخ أنه كان مصلحاً كبيراً، وأنه بذل جهوداً هائلة لكي يضع أحلامه موضع التنفيذ في مشروعات الزراعة والصناعة، وحقق العراق في عهده قدراً من الازدهار الاقتصادي، كما يُعد داود من رعاة النهضة التي تقوم على نشر الثقافة العربية والتوجه العربي، فقد كان للثقافتين الفارسية والتركية

حضور قوي في عراق القرن السابع عشر: اهتم بالتعليم، فزادت المدارس في عهده زيادة كبيرة، إلى جانبها نشط التعليم في الجوامع وفي البيوت للفتيات. لهذا كله يعتبر المؤرخون أن ما تم في عهد داود من إحياء وتدعيم للثقافة العربية إنما كان التمهيد القوي للنهضة العلمية والأدبية التي عرفها العراق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ولهذا كله أيضاً اختار عبدالرحمن منيف هذه الصفحة المشرقة من تاريخ العراق ليحولها... «الآن.. هنا»، أرض السواد» أغنية حب طويلة دافقة للعراق، لأهله أولاً، ثم لطبيعته القاسية الحنون: حين يفيض دجلة فيغرق كل قائم، حين تتفتتح الطبيعة بألوانها الساحرة في الموصل، أم الربيعة، حين تتدفق ينابيع الماء صافية في جبال الشمال،

حين يلتهب القهظ في البادية ثم يهطل المطر فيصفر الجو ويهيج بروجان تمار كيف تتجمع وسط هذه الصحراء المتراصة، ما أشبه طبيعة العراق بأهله: وراء الجهامة والغلظة البادية تترقق انسانية دافئة خسبية، كأمواء دجلة الدفاعة بين الرصافة والكرخ. وهو إذا كان قد اختار صفحة من ماضي بغداد، أو ماضي العراق، ليحولها، فهي صفحة مشرقة مضنية، لكن دلالاتها في الحاضر لا تخفى: سيبقى العراق دائماً محط المطامع والتآمر، وستتجالف ضده القوى الراغبة في محاصرته واستنزافه والحيلولة دون أن يصبح قوة قادرة ومستقلة، تلعب دورها في رخاء الشعب وحماية المنطقة على السواء، ومهما خاض العراق من أهوال، فإن في نهاية النفق ضوءاً، ومن ضفاف الغناء والعذاب يشرق الأمل.

تلك كانت نظرة الي رحلة عبدالرحمن منيف الإبداعية، وإنني أراها، حقاً، رحلة صعبة ورحلة خسبية. لكن هناك جانباً آخر من مشروعه، لعله يستحق نظرة أخرى، هو أعماله الفكرية، صدر أولها: «الكتاب والنفسي» - هموم وأفاق الرواية العربية»، في ١٩٩٢م، وآخرها «العراق، هوامش من التاريخ والمقاومة»، الذي صدر نهاية العام الماضي، وهو وثيق الصلة بأرض السواد، وفيما بينهما: «... سيرة مدينة»، في ١٩٩٤م، و«عروة الزمان الباهي»، ١٩٩٧م، «بين الثقافة والسياسة»، ١٩٩٨م، «لوعة الغياب»، ١٩٩٨م، وفي عام واحد أصدر ثلاثة من هذه الأعمال هي «رحلة ضوء» و«ذاكرة للمستقبل»، ثم «الديمقراطية أولاً. الديمقراطية

أي عراق اختار منيف أن يحكي عنه في ثلاثيته بهذا العنوان، آخر أعماله

الإبداعية؟ أيادار للقول أنها رواية واحدة متصلة، وليس تقسيمها لأجزاء ثلاثة إلا لاعتبارات النشر وحدها

دانما» وكلها صدرت في ٢٠٠١م. وهي كلها تعبر عن اهتماماته وتعكس جانباً مهماً من قراءاته وتأملاته. أقرب هذه الأعمال إلى ما يشي بوجه الروائي أكثر من سواه، هنا يأتي - على الفور - «عروة الزمان الباهي»، وتفسير عنوان الكتاب، الذي يبدو ملفزاً، هو الكتاب ذاته، انه عن حياة المناضل والكتاب المغربي الراحل الباهي محمد (١٩٣٠م - ١٩٩٦م). نذب منيف نفسه لكتابه عقب رحيله، ورغم انه يقول انه أثر تجنب أسلوب الرواية، رغم اغرائه «واستبعدت حشد الوقائع والاستشهادات، واكتفيت برسم الملامح العامة لهذا الانسان ومسيرته من خلال التوقف في عدد من محطات حياته...» رغم انه يقول هذا إلا ان صناعة الروائي لا تفارقه، وأشير في هذا السياق لملاحظتين: الأولى، ان الروائي يضع بطله دائماً في اطار تاريخي او اجتماعي او سياسي بعينه، وهو ما يفعله منيف هنا: انه يقدم الباهي من خلال واقعه المتمثل في تحولات الواقع العربي من الخمسينيات، وتفاصيل النضال المغربي منذ نهاية الحرب العالمية، وصولاً الى تحولات الثورة الجزائرية التي ارتبط بها الباهي أوفق ارتباطاً، الى الواقع الفرنسي بعد نهاية الحرب، وعلاقة فرنسا بمستعمراتها. بعبارة أخرى: انه لا يتفرد ببطله وحيداً معزولاً عن سياقه، بل يضعه في مكانه الصحيح من هذا السياق، ثم هناك أيضاً تلك الأناة في الوصف والسرد والتحليل، والتي هي سمة أساسية في ابداع منيف الروائي (راجع مشاهد مقاهي بروت وتفاصيل الحياة في باريس على سبيل المثال). الملاحظة الثانية ان الصياغة الكلية لشخصية الباهي تميل بها للاقترب من بعض أبطال منيف الذين عرفناهم في أعمال سابقة، واكتفي بالاشارة السريعة لأثنين منهم: «عساف» بطل «النهايات»: البدوي بامتياز، الذي يعيش في قريته على أطراف البادية، محتضناً قيمها وأنماطها الثقافية، و«مقضي الجدران» بطل «التيه» - الجزء الأول من الخماسية: «مُلْهي الحاجات» و«أبوليتاسي». هو كذلك تمثل أنقى قيم ثقافة البادية - بالمعنى الأنثروبولوجي للكلمة، وفيه تجسدت تلك القيم المهددة بالزوال بعد أن جاء الغريب. لا عجب ولا غرابة، هو ذات المبدع في كل الأعمال، وتلك أفضل الفضائل في أعماله.

العمل الثاني «لوعة الغياب»، هي تلك التي يتمثلها في رحيل عدد من أصدقائه المبدعين، وكلمة «الأصدقاء» هنا لا تعني

المستوى الشخصي وحده، وإن كان جل الكتاب ينصرف إليه، لكنها تنصع لتشمل بعض من أحبهم الكاتب، ووجد في أعماله شيئاً يعنيه أن يقف عنده ويقدمه لقارئة: الشاعر والمسرحي والرسام الاسباني جازرثيا لوركا، والروائي والقصص وكاتب الدراسات والرسائل اليوغسلافي ايفو أندريتش، وتبقى الموضوعات المكتوبة عن الأصدقاء الذين عرفهم الكاتب على المستوى الشخصي الأقرب للقلب والعقل، هنا يمتزج التحليل الدقيق والنفاذ لابداع الكاتب الراحل بدفء المشاعر الفاصلة تجاهه. هنا تتجسد - حقاً وصداقاً - لوعة الغياب، وهنا، أيضاً، يتقدم على الفور سعد الله ونوس (إليه يهدي منيف كتابه كله): أربعة موضوعات عن سعد تشغل حوالي المائة صفحة (الكتاب كله لا يبلغ الثلاثمائة) تختلف من حيث زاوية النظر الى أعمال المسرحي الراحل.

بعد سعد الله يأتي جبرا ابراهيم جبرا، صديق منيف وشريكه في كتابة «عالم بلا خرائط»، بعدهما يأتي «المنفي الأبدى»، الروائي العراقي غائب طعمة فرمان، هذا الروائي الكبير الذي عاش منفياً ومات مقهوراً أكثر من سبب، إذن، يوجد بين الكاتب وموضوعه، بين منيف وغائب: كلاهما منفي، وكلاهما روائي، وكلاهما عاشق لبغداد والعراق، يكتب منيف: «لا أعتقد أن كاتباً عراقياً كتب عن بغداد كما كتب عنها غائب، كتب عنها من الداخل، في جميع الفصول وفي كل الأوقات...» ويتحدث منيف عن مشكلة قد لا يحسها إلا من يعانونها، لا يعرفها كتاب السلطة، أية سلطة، والنظام، أي نظام، مشكلة اسمها «جواز السفر»، يقول: «ربما كنت، وغائب، من أقدم او قدامى الذين عانوا من مشكلة اسمها «جواز السفر» (...). هذه المشكلة طالت غائب من وقت مبكر، وربما كان من أوائل العراقيين الذين نُرعت عنهم الجنسية، وظلت هذه المشكلة تطارده حتى نهاية العمر تقريباً، ومع ذلك احتمل، لم يسلّم، ولم يتنازل...».

هل كان منيف يتحدث عن غائب طعمة فرمان، حقاً؟ هـ عبد الرحمن منيف كان صديقي. عرفت أعماله الإبداعية وكنت من بعضها قبل أن أراه الفقيه حول منتصف الثمانينيات. لم نلتق خارج القاهرة، ولم نبلغ لمعاثتنا عدد أصابع اليد الواحدة، لكنها كانت حافلة وخصبة. توطأت الصداقة واستقرت عبر الزواصل والمناجاة. أكدتها الهموم المشتركة والعناء الواحد. وسوف أفقده طويلاً.

كان أمةً وحده عليه سلام الله

آفاق التجربة

الشعرية التسعينية في اليمن

محمد عبدالمطلب*

والانحدار إلى النثرية.

ومن الواضح أننا مع الشعرية نكون في مواجهة مدخلين، الأول: المدخل المركزي في السلف، والآخر: المداخل الفرعية التي أنتجت هذه اللغة، وهنا يتلاشى مفهوم التلقي السلبي المريح الذي يتكئ على (المعاني الأولى) التي تأتي من الشرح والتفسير، وهما أمران لصيقان بالنثرية أكثر من الشعرية.

ومن الواجب أن نقف إلى أن مواجهة خطاب التسعينيات الشعري يحتاج إلى نوع من المغامرة النقدية التي تتجاوز التقاليد المحفوظة، وتعتمد التقاليد التي طرحها الخطاب ذاته للكشف عن خصوصيته النصية من ناحية، ودور هذه التقاليد في إنتاج المعنى من ناحية أخرى، وفي هذا السياق من التلقي لا تصبح المواجهة محصورة في مجرد الرصد والكشف، وإنما تتحول إلى حوار بين التقاليد المحفوظة، وتقاليد النص الجديد، لتحديد آفاق الموافقة والمخالفة، وخطوط المغامرة الإبداعية كما وكيفا.

معنى هذا كله: أن مواجهة شعرية التسعينيات في الوطن العربي عموماً، وفي اليمن خصوصاً، تحتاج إلى تحلي المتلقي النموذجي عن بعض محفوظاته الإجرائية التي أدت مهمتها بكفاءة في مراحل سابقة، لكنها لم تعد قادرة على التعامل الصحيح مع شعرية الدائنة الممتلئة بالمغامرات التجريبية وللجاءزات الإبداعية التي نقلت الشعرية نهائياً من منطقة (الغبرية) إلى منطقها الأثيرية، منطقة (الذاتية).

إن مواجهة الخطاب الشعري للتسعينيات في اليمن لا تحتاج إلى تحديد مدخل بعينه، ذلك أن تعدد المداخل كائن في بنيتها، ومن ثم فإن كل خطاب يفرض على ملقيه أن يلج من منخله الشعري الذي يتيح له التجول في مسالكه وبهايزه.

وهو ما يؤكد تعدد المداخل بالنسبة للشعرية عموماً، وشعرية التسعينيين خصوصاً، فهناك الخطاب الذي يقترح مدخله من الأفق العرفاني، وهناك الذي يقترح المدخل الأيديولوجي، وهناك المدخل الفلسفي والأسطوري واللوني والرمزي والاسقاطي، إلى غير ذلك من المداخل التي تكاثرت مع شعرية الدائنة ومغامراتها المتجددة.

لكن المؤكد أن مجموعة المداخل تعتمد (اللغة) بوصفها الأداة والهدف على صعيد واحد، أي أن مجموعة المداخل لا بد أن تكون من منتجات اللغة، وإهمال اللغة، إهمال للمدخل، ثم إهمال للشعرية ذاتها،

* ناقد وأكاديمي من مصر

الصمت والأفئدة)، فكل هذه الدوال نفرت من مرجعيتها المعجمية في قليل أو كثير، واستحدثت مرجعية طارئة تحتاج إلى طاقة تأويلية احتمالية، فهل (المر البعيد) اختار مرجعيته في (الأمل الغائب)، أم (الوطن المتعب)، أم هو حال (للواقع العربي الزاهر)؟ وكذلك الأمر في كم الدوال التي وظفها النص، ووضعها تحت طائلة (التأجيل).

واللغات ان شعرية الحداثة لم تكتف بهجر المراجع الفردية، بل قرنت ذلك بهجر المراجع التركيبية، وذلك بخلفة النسق ويعثره مكوناته، بهدف لجهاد المتلقي في الوصول إلى الناتج، ودفعه إلى تجاوز السطوح، والغوص في الأعماق، ويهدو أن الشعراء- في ذلك- قد استحضروا مقولة الخليل بن أحمد: (الشعراء أمراء الكلام).

وليس المقصود بخلفية النسق، ويعثره المكونات، ارتكاب (الخطأ النحوي)، فشعراء الحداثة ينفرون من هذا الخطأ، بل انهم ينفرون من مقولة (الضرورة الشعرية) وانما مقصودهم: العمل على قطع العلائق بين التراكيب والاسطر، وتغيب وسائل الربط والارتباط، ومبرر الشعرية- في ذلك- ان ما تستهدف قوله، لا تقوم به الصياغة المألوفة، فحركة الذهن الداخلية تكاد تصدم بحركة الصياغة الخارجية، ومن ثم تأتي الفجوات الصياغية والدلالية التي أطلقنا عليها (خلطة النسق ويعثره مكوناته).

تقول الشاعرة هدى أبلان في (نبوءة):

انغميت لعينيتها ذات صباح...

كان الرصيف حنوناً...

والاغنيات مرقاة...

وفي القلب طلقة هذا المساء القريب...

سددها الرب لامرأة موقلة في الحموضة(٢)

في هذا الاجتزاء، نلاحظ استقلال كل سطر بنفسه، فلا علاقة واضحة بين انتماء الذات لعين موضوعها، وحنان الرصيف، ثم هذان السطران لا علاقة لهما بالاغنيات المرقاة، أو بالطلقة التي استقرت في قلب امرأة حامضة. ورغم هذا الخلل النسقي الذي تجلى في بنية السطر، فإن بنية العمق تكاد تحقق علاقة محكمة بين الاسطر، ذلك ان انتماء الذات لعيني موضوعها، هو الذي اتاح لها الانتقال من دائرة الرؤية، بكل بعدها المادي، إلى دائرة

إن هذه الدراسة تسعى إلى قراءة - محدودة- لشعرية التسعينيات في اليمن، خلال قراءتها لشعرية التسعينيات في الوطن العربي، وفي هذه القراءة يمكن اقتناص مجموعة من الاجراءات التكوينية، أملاً في ان تكون هناك دراسة أخرى أكثر شمولية، وربما تصل درجة الاستفراق. ان هذه القراءة - تقع - أولها- على ان التسعينيين قد تابعوا السبعينيين مروراً على الثمانينيين، حيث أثروا الغوص في الأعماق، ولم يعد يستهويهم السباحة على السطوح الزائدة، وهذا الغوص قد لازمه اهدار المرجعية- في كافة مستوياتها- لحساب الشعرية، ومن ثم سعوا إلى استحضار مراجع بديلة، لكنها موقفة، لأنها تقع تحت طائلة التجاوز المستمرة، ذلك ان التجريب قد يستقر لحظة، لكنه لا يعرف التوقف، لأن التوقف ركود ثم ابتذال، وهو ما تنفر منه شعرية الحداثة على وجه العموم. ومن البديهي ان هجر المرجعية، وخاصة المرجعية المعجمية، ليس خصيصاً للحداثيين ومنهم التسعينيين، وانما هي خصيصاً ملازمة للشعرية في تاريخها الممتد عبر القرون، فالمقصود- إذن - ان هذه الخصيصة قد استفاضت في المرحلة الأخيرة من الحداثة حتى شملت النص في جملته.

فنعندما يقول الشاعر احمد ضيف في قصيدته (أفئدة):

قمر تحطم في البعيد

سدم الفصول الأربعة

والعابرون كأنهم

خيل وريح مسرعة

سأقول للوطن الذي يبكي ويختصر اللغة

لا نستطيع لقاءهم

كل الشوارع مغلفة

هذا زمان الصامتين

زمان كل الأفئدة(١)

نلاحظ في هذه الدقة الشعرية ان مجموعة الدوال لا تكاد تحتفظ بمرجعيتها على نحو من الانحاء، فليس هناك مردود محدد لهذا (القمر الذي تحطم، وليس هناك (سأم) بالمفهوم المعجمي، كما انه لا يوجد (عابرون)، ولا (لغة مختصرة).

ولا حضور (للشوارع المغلفة)، وكذلك الامر في (زمان

(المشاهدة) بكل بعدها العرفاني، فاطلعت على الوقائع في مادتها الأولى عندما رأها الراي الأول خلال المخيلة التي تتقبل (حنان الرصيف) و(أوراق الأغنيات) التي سكنت (القلب) حالة اغياله في الحموضة.

ان قطع العلائق على السطح قد أوغل بالدقة شعريا، لأنه أدخلها دائرة الشعر الحق الذي لا يعرف الجسم الدلالي، وإنما دلالاته رهن بلحظة التلقي من ناحية، وكيوتونة المتلقي من ناحية أخرى.

ذكرنا ان تجربة التسعينين تمثل تواصلًا مع شعرية السبعينيين، وهذه وتلك وما بينهما ليس من همهم الإبداعي الانحياز للصدق الكلاسيكي، أو الذاتية الرومانسية، أو نقد الواقع في الواقعية، ذلك ان العالم أصبح تجربتهم الدائمة التي يعيشونها دائما دون قيود زمانية أو مكانية، ف رؤية العالم هي تجربة الشاعر المفتوحة لاستقبال الواقع والوقائع في حسيتها أو روحانيتها، في جملتها وتفصيلها، في سطوحها وأعماقها، ثم إدخالها البناء الصياغي بمواصفاته (الشعرية)، وهنا لا تكون اللغة وسيلة لمحاكاة الواقع، وإنما هي وسيلة انتاجه.

يقول: أحمد ضيف في (قلق):

مثل نجم بعيد

موغل في الألق

سكنتنا الأساطير حتى الأرق

كم من الوقت نحتاج

كي نتحدي البعيد ونخرج من لحظات القلق (٣) تصطبحنا الشعرية إلى حالة مطلقة من قيود الزمان والمكان، مبتعدة قدر استطاعتها عن محاكاة ما يطوله ادراكها، ووجهت طاقتها إلى انتاج واقع بديل وفق شروط (الأسطورة) التي تتعالى على قوانين الوجود ذاته، مغيبة الزمن المطلق، لاحقة بالزمن النسبي الذي يقع دائما تحت طائلة السؤال الفادق للإجابة: (كم من الوقت نحتاج؟).

ان انتاج الواقع الاسطوري نشط المخيلة لتغيب الحقائق المطلقة، ومعها تغيب بعض أركان الصياغة لتمارس غيابها فاعلية تفوق حضورها، فالسطر الأول يستبعد (المشبه) ويستبقي (المشبه به والأداة)، ويرغم ذلك فان

حركة المعنى قد تفجرت من هذا الاستبعاد، حيث صعد إلى أفاق سماوية مفتوحة، ثم هبط إلى مساحات أرضية مسكونة بالأسطورة، وبين الصعود والهبوط.

تتمشى الذات الخروج من هذه الدائرة المتنافرة للوصول إلى منطقة يمكن أن تعطيها قدرا من الاستقرار. وما كان للذات أن تصل إلى هذا الخط الدلالي إلا بوعيا الحدائي الذي يؤثر مناطق الحيات التي تؤهل لإدراك المفارقة وسيطرتها على العالم. ذلك ان منطقة الحيات هي التي تتيج للذات رؤية جانبي المفارقة على صعيد واحد.

من كل ذلك ندرك ان فعل الحداثة وثيق الصلة بفعل التجريب، وبخاصة في مراحلها المتأخرة التي لاحقت التسعينيين، فقد مرت الشعرية العربية بمقتاتة من التحولات التطورية منذ فجر البارودي معاصرتها في أخريات القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا، وهي تحولات تتشابه مع الواقع الاجتماعي والثقافي، ومع وقائع الذات المبدعة ورغبتها اللازمة في التجاوز الذي قد يصل درجة (القفز) غير الأمن أحيانا.

ومن المؤكد ان الشعرية العربية، هي شعرية التراكب، لا الانقطاع، فكل تحول يحاور ما قبله - رفضا أو قبولا - ثم يضيف اليه، أو يستدرك عليه، أي ان كل مرحلة تمثل مخاضا لما يليها، كما أنها تمثل (تخارجا) مما سبقها، مما يكسب الحداثة طابعا جدليا فيه الأخذ والعطاء.

وفي هذا السياق يرى بعض التسعينيين ان الكتابة السابقة عليهم قد غشاها نوع من الصمت، لأن الوقائع الطارئة قد تجاوزتهم، وهي وقائع تتردت على دائرة (المباحات)، وقاربت (المحرمات)، والدائرة الأخيرة كان لها غواية زائدة عند التسعينيين، وهو ما زعم خطابه بكم واخر من التصادم والقوت، تصادم من الأفكار السائدة، والأنواع المستقرة، وربما ارتفع هذا التصادم إلى دائرة (المعتقد)، أي ان المحرمات لم يعد لها قدرة الاسكات، والبنى الفوقية لم تعد سدا غير قابل للاختراق الفني، وكل ذلك أتاح للشاعر أمين أبو حيدر أن يقول في (تعوذ):

أعوذ برمي

من الشعر إن كان ريشا.

هباء

من المؤكد ان الشعرية العربية،

هي شعرية

التراكب، لا

الانقطاع، فكل

تحول يحاور ما

قبله - رفضا أو

قبولا - ثم يضيف

اليه، أو يستدرك

عليه، أي ان كل

مرحلة تمثل

مخاضا لما يليها،

كما أنها تمثل

(تخارجا) مما

سبقها، مما يكسب

الحداثة طابعا

جدليا فيه الأخذ

والعطاء

استثنائها ربما ساعدها على تضعيد بعض جروحها، واستغناؤها من هوة الانقلاب الذي يحاصرها خارجيا وداخليا، وبخاصة بعد أن دخلت الذاكرة العربية أخطر مراحلها على الإطلاق، مرحلة تفريغها الكلي والجزئي تمهيدا لتسكينها منطقة العولمة، وإخضاعها لهيمنتها الضارية

يقول أمين أبو حيدر في قصيدته: (من أرض نخلة هروول الشعراء).

من أرض نخلة هروول الشعراء
والشعراء قامات النجبل
وقامتي كل النخيل
(ترومونت)، كل النخيل
عادي يا أيتاه

والرمل المدهن بالسراب

وبشرة الجبادة- يا أيتاه- مثل يد (الكليم) (٥)
واضح أن السطر الرابع من الدقة يستحضر عملية تفريغ الذاكرة العربية التي أشرنا إليها، صحيح أن النص سعى إلى استثناء منتج من هذه العملية، لكن ماذا يجدي ذلك في مواجهة جحافل السراب من ناحية، وطوفان الجذب من ناحية أخرى؟

وبخاصة أن الذات المنتجة لا تمثل إلا خطأ نحلياً في نسيج معقد من (المحيط إلى الخليج)، لكنه نسيج من خيوط العنكبوت.

ويبدو أن التسعينيين - بتأثير الحداثة- قد مالوا إلى تحجيم علاقتهم بالمعنى، ومن ثم سلطوا عليه عناصر الشك والتأجيل، وهو ما قاد شعريتهم إلى مناطق العممة، لكنها عممة شبيهة بمصباح الفلاسفة الذي لا يضيء لنفسه، وإنما يضيء للآخرين، ولعل هذا كان وراء افتقاد خطابهم للإشارات التوضيحية التي يهتدي بها المثقفي في هذه العممة الفنية.

واللافت أن التسعينيين في اليمن لم يوغلوا كثيراً في هذه المنطقة، وذلك راجع إلى عناية بعضهم بالجوانب التوصيلية، دون أن يكون في هذه العناية أعمال للطاقة التخيلية التي اعتمدها المبدع لحظة الانتاج، ولابد أن يعتمد المثقفي لحظة الاستقبال.

وإن كنت أرى أن تحجيم المعنى، أو تعميته، كان لحساب الشعرية الصحيحة، لأنه وجه العناية من طرفي الإبداع

توجهه الجن شرقاً وغرباً

ومن كل حرياء

تلبس لونا

لكل زمان وكل مكان

وتيسم كذبا

ومن وطن لا يهدس فنا

ولا يتواضع للشعر حبالاً (٤)

لقد جاء المدخل الشعري للنص- وهو العنوان- متكئاً على استدعاء السلطة العليا المقدسة في (التعود)، ثم امتد الاستدعاء إلى السطر الأول، للاهتمام بهذه السلطة من الواقع الحضوري بوقائعه الثقافية المغلوطة في (الشعر) الذي تحرك في دوائر النفاق والكذب، استحضرت الدقة هذه السلطة في إشارة غير خافية إلى محاربة الفن استناداً عليها.

لقد تبثت مجموعة الدلائل اللغوية في - الدقة- موغلة في الأسقاط من ناحية، والرمز من ناحية أخرى، وذلك راجع إلى تماسها مع السلطة المقدسة ومحاولة إنزالها إلى الواقع الأرضي، ومواجهة وقائعه المرفوضة التي اعتمدت- بالمغالطة- حججها المستمدة من هذه السلطة، وشكلت منها حاجزاً وهمياً لإعاقه تحولات الواقع مادياً وروحياً.

لقد جاءت شعرية التسعينيين- عموماً- فعلاً ورد فعل على صعيد واحد، لكن رد الفعل كان لغوياً خالصاً، ولا تعني باللغوية هنا قانونها الموروث الذي أكسبها قداسة ليست لها في الأصل، وإنما تعني باللغوية كينونتها الإبداعية الأنوية التي تعطي لنفسها الحق الشعري في اختراق الجاهز والمعلب، وهذا الاختراق كان مدعوماً بفاعلية تصادم الرؤية الحداثية مع المنطق الفارحي العام، ومن ثم تعددت اللغوية مفارقتها في كثير أو قليل، وإن جاءت المفارقة- أحياناً- في صورة الارتداد إلى الداخل، والالتكاف على النفس، وفي أحيان أخرى تجلت المفارقة في عملية تدمير وتخريب، سعياً لتكوين منطق جديد له مسالكه الموافقة للداخل النفسي والذهني بكل عقوبتهما ونزقهما وتمردهما، ومن ثم سيطرت المفارقة في خطاب التسعينيين، وتعددت أبنيتها الثنائية بين (الخفية والامال) و(العجز والصمود) و(الإقدام والاجسام) و(الصعود والهبوط)، ثم تسربت إلى هذا الخطاب خطوط هروبية حيناً، وخطوط اشراقية حيناً آخر متمسكة مسلكاً

(المبدع والمتلقي) إلى اللغة، مصداقاً لمقولة الجاحظ (المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العربي والعجمي، والحضري والبدوي، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير) لكن هذه اللغة استحاتت عند الحدائين إلى إشارة تغني عن العبارة، مصداقاً لقول النفرى: (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة)، فالوضوح التسعيني في اليمن، وهو (الوضوح الخبيث) واعتقد أن أجيال الشعراء في اليمن كانوا أبناء أوقياء لأبيهم في الحدادة المعتدلة الشاعر اليمني الكبير (عبدالعزیز المقالح) تقول هدى إبلان في (ثنائية).

عندما تضج بالشبه الواف، بينك وبين سنبلة تبدأ
دورة الانحناء..

لك حينها لذة القفوس أكثر..
لك الدخول..

كالجرح الموجل في جسد تننابه اشتهايات البقاء.
كالرفيق الذي لم تمر في ممانه رغبة المفاضة .
من يأخذ الوجوه..

ويمنح اليد موسماً تعادل القبيلة.. (٦)

إن شعرية الدفقة تحاصر الدلالة في أضيق مساحة صياغية مناحة، وكل معها مواجهة (الأشياء بالذوات)، حيث نسعى الذات لاكتساب خواص الأشياء، على عكس المألوف الذي يعلو بالذوات على الأشياء، ويدخل هذا الاقتصاد الدلالي تنشياً الذات نفسها ويصحب تشيؤها متعة طارئة لها، لأنه يسمح لها بدخول فردوس الجسد، حيث تنأى المفاضة غير المتكافئة بين وقائع الحاضر المتجزأة في (القبيلة)، (والموسم) التي تسكن هامش هذه الوقائع، وهو هامش مرفوض بداية ونهاية.

لقد ساعد تحول العبارة إلى إشارة، إلى استبعاد أطراف صياغية مركزية، فبنية التشبيه في مفتتح الدفقة تستغني عن المشبه، أو لنقل: إنها تضعه في دائرة المجهول، وكل الاشارات التوضيحية إليه لا تتجاوز (الضمائر)، وهي دوال ناقصة الدلالة لغياب مرجعها. ويظل حضور الطرف المستبعد محصوراً في الاشارات المبهمة خلال (كاف الخطاب) التي تعيش زمن الانتظار

للدخول، لكن إلى أين؟ ومتى؟ وما حدود المسموح به بعد الدخول؟

لقد امتدت العتمة إلى السطر السادس الذي حول النص كله إلى سؤال فائد للجابة، (من يأخذ؟) (ومن يمنح؟) وإلى أي الطرفين تنحاز القيمة؟ هل إلى المأخوذ، أم إلى الممنوح؟

وفي تجليات الحدادة لم يوجه الحدائين عموماً، والتسعينيين خصوصاً، طاقاتهم الإدراكية إلى المألوف الذي يقع تحت طائلة النثرية، ومن ثم اخترقت هذه الطاقة (الواقع واللا واقع)، (والمكان واللا مكان) (والزمن واللازمن)، (والمعلوم والمجهول) (والممكّن والمحال)، وكلها دوائر تستعصي على التلقي الساذج، بل تحتاج إلى متلق يمتلك طاقة إدراكية موازية، وإذا افتقد هذه الطاقة، عجز عن موازنة حركة الإبداع، ولم يستطع فتح المغاليق، ولم يتمكن من استحضار المسكوت عنه، ولم يجد أمامه من سبيل للتلقي، إلا التعامل مع السطح المباشر، فيرد وقائع الإبداع إلى وقائع العالم المألوفة التي لا يعرف سواها، والتي لو تأملها لربما قادته إلى عكس مدركة الاول تماماً.

تقول هدى إبلان في (ترتيب)

قررت أرتب امرأة أخرى.

تخرج من جوف الليل...

منهكة الأحلام.

مكسرة الضوء...

تحمل القمر الخافت بين الجنبات..

جنبنا في اليوم الأول

من شهر الخففة.

من عام البوح.. (٧)

تتحرك الشعرية هنا متحررة من القيود الوجودية المألوفة، حيث يتسلط فعل (الخروج) على غير ما يحتمله دلاليا (جوف الليل)، و(القمر) يحل فيما لا يصلح له مكانها (بين الجنبات)، والزمن يتمرد على نسقه المألوف، خلال بنية الاضافة التنافرية (شهر الخففة) (وعام البوح).

يبداون
التسعينيين -
بتأثير الحدادة -
قد مالوا إلى
تعجيم علاقاتهم
بالمعنى، ومن ثم
سلطوا عليه
عناصر الشك

والتأجيل، وهو ما
قاد شعريتهم إلى
مناطق العتمة،
لكنها عتمة شبيهة
بمصباح الفلاسفة

الذي لا يضيء
لنفسه، وإنما
يضيء للآخرين،
ولعل هذا كان
 وراء افتقار
خطابهم للإشارات
التوضيحية التي
يهتدي بها المتلقي
في هذه العتمة
الفنية

أي أن الدفقة أعطت نفسها حرية إنتاج المعنى دون قيود وجودية مألوفة، فانتقلت إلى خارج دوائر المكان والممكن، موعلا في (المجهول الإيداعي) الذي يؤثر مراجعته الخاصة على مراجع المعجم أو العرف.

إن شعرية التسمينيات - بوصفها مرحلة في الحداثة - قد اصطلحت اللغوية وتعاليت بها على قانونها التعبيري عندما وظفتها في إنتاج ظواهر ليست من مهمتها الأصلية، وهي ظواهر محلولة من فنون مجاورة كالقصة والمسرحية، بل إن الشعرية جعلت من السرد تقنية مركزية تساعدها في الارتداد إلى أصلها الشفاهي، حيث كان (الحكي) أداة الإبداع البدائي في إنتاج خطابه.

واللافت أن استعانة الشعرية بهذه التقنية يكاد يتنافى - ظاهرياً - مع كثير من الظواهر التي رصدناها في الماور السابقة، لأن من طبيعة السرد تفادي الفجوات والنقوات الصياغية والدلالية، وهما أمران ملازمان للشعرية، معنى هذا أن الشعر مطالب بالتنازل عن بعض مقتنياته، والسرد مطالب - أيضاً - بمثل هذا التنازل، ليتمكن التقاؤهما في منطقة وسطى تجمع بين (سرد الشعرية) أو (شعرية السرد).

والمحسوس أنه مع السرد تتداعى تقنيات اضافية في (الصورة المرئية) و(الوحدات) و(السيناريو) و(اللقطة) المكبرة والمصغرة)، حتى أصبحنا نعيش زمن (القصيدة المرئية).

يقول خالد غيلان في «غاية الزعفران»:

الحروف تشير إلى الساعة الضفر

وعينان مغمضتان

على شاطئ من سيات عميق

العقارب تشير إلى حرف (ش)

ويأكلن كل النقاط

عند الغروب

في مطلع الفجر

الوقت. عكاذه (سيف)

لا يستطيع الجلوس (أ)

تشكل الدفقة شعريتها على التباين والتقارب معاً، وتقسّم رؤيتها على مجموعة من الخطوط التشكيلية التي تبدو مبعثرة على مستوى السطح، لكنها متلاحمة على مستوى العمق، حيث يقدم السطر الأول قطاعاً من اللوحة المرئية،

متمثلاً في الساعة التي امتلكت إبداعية التعبير، ويقدم الثاني قطاعاً آخر ممثلاً في صورة العينين المغمضتين، ثم يتحرك الثالث بعيداً إلى الشاطئ المستغرق في سباته العميق، ثم تتحرك الشعرية من فضاءها المحدود إلى غير المحدود بين الغروب والشرق، وبينهما الوقت في حالة عجزه وتهالكه.

إن هذه الخطوط المتجاورة المتباعدة قد آلت إلى نسق عام تدخل فيه الذات غيبوية حلمية للوصول إلى (لا زمن) (ساعة الصفر) حيث يتآكل العالم داخلها في انتظار النهاية الحتمية، حيث يكون الموت أداة للحياة.

لا شك أن هذه القراءة الموجزة لبعض مفامرات التسمينيين الشعرية في اليمن، قد رسخت عندي يقيناً بتواصل الشعرية في عالمنا العربي، برغم الفواصل المصطنعة، وبرغم العواجز الثقافية الزائفة، لكن هذا التواصل لا ينفي الخصوصية، لكنها خصوصية في إطار العموم، ويقين التواصل يدفعني إلى التحفظ على مقولة الشعر اليمني أو المصري أو السوري أو السوداني أو المغربي، وإنما هناك شعر عربي، وكل بلد يقدم لهذا الشعر اضافته التي تؤكد (ديوانيته) توثيقاً لجملة التراث الثقافي (الشعر ديوان العرب) برغم المزاخمة التي يواجهها من الفنون الطارئة، ومن المستجدات التكنولوجية، ومن العلوم الجديدة التي اغتصبت منه بعض وظائفه، ذلك أن الشعر هو المعبر الأصيل عن جوهر الإنسان عموماً، والإنسان العربي خصوصاً.

والمؤكد أن صنعاء (عاصمة الثقافة) الآن، تعمل على ترسيخ الذاكرة العربية وإحاطتها بسور من الحماية عندما أقامت هذا العيد الشعري لمرحلة التسمينيات التي ما زالت تعيش حالة رفض، أو تحفظ - على أقل الاحتمالات - من المراحل السابقة عليها.

الهوامش

- ١ - ديوان ابن أبي ربيعة للبكاء - أحمد ضيف الله العواضي - منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب - عمان سنة ١٩٩٤ - ٢٥، ٢٦.
- ٢ - ديوان: نصف انحناءة - هدى لبنان - بدون بيان: ٢٧.
- ٣ - ابن أبي ربيعة للبكاء، ٤٥.
- ٤ - ديوان ميمنا برزخ من زجاج - أمين أبو حيدر - الهيئة العامة للكتاب - صنعاء سنة ١٩٩٧: ٥.
- ٥ - (ترومونت): أي صارت رومعية
- ٥ - ميمنا برزخ من زجاج ٧٠، ٧١.
- ٦ - ديوان نصف انحناءة ٢٥
- ٧ - السابق: ١٩
- ٨ - ديوان: أول حرف آخر نهض - خالد غيلان العلوي - دار الفكر - دمشق سنة ١٩٩٦: ٧٩.

أسئلة حول حكم النباهنة في عُمان

محمد بن قاسم ناصر يوحجام *

تقديم

يتفق المؤرخون على أن حكم بني
نبهان استمر خمسة قرون تقريبا
(١١٥٤ - ١٦٢٤م) عرفت الأربعة
القرون الأولى بفترة النباهنة الأوائل،
التي انتهت بحكم سليمان بن سليمان
بن مظفر النبهاني، وعرفت الفترة
الثانية بفترة النباهنة المتأخرين،
التي امتدت من عام (١٥٠٠) إلى
١٦٢٤م) حيث انتهت مع قيام دولة
اليعاربة وظهور الإمام ناصر بن
مرشد (١٦٢٤م) (١)

بعد عصر النباهنة من أكثر فترات
التاريخ العماني غموضا: بسبب قلة
المصادر التي تناولت هذه الفترة، لكن
ما وصل إلينا من معلومات يعطي
انطباعا بأن عصرهم كان عصر
تنافس وصراعات داخلية، من الصعب
تتبع أحداث هذه الصراعات، لكن من
الثابت أن تدهور الأوضاع الداخلية
قد أغرى الفرس لمحاولة احتلال
عمان...

كل ما يعرفه العماني عن النباهنة
أنهم عاشوا حياة الترف والرفاهية.

* كاتب من الجزائر

وأنهم طغوا وتجبروا، وعالوا في الأرض فسادا. فرضوا
الضرائب الباهظة على الرعية. كثرت في عهدهم الصراعات
الداخلية فيما بينهم، وبينهم وبين غيرهم من زعماء القبائل
والأئمة المنتخبين. وكان السبب هو التنافس على السلطة.
على العموم وصف عهدهم بأنه عهد استبداد، وعرفت الفترة
التي حكموا فيها بأنها فترة سواد في التاريخ العماني.
إن تاريخ النباهنة غير واضح المعالم، وغير مروي بطريقة
سليمة، لقد لعبت الأهواء كثيرا في كتابته وصياغته،
وروايته ونقله. كما تعرض لإغفال المؤرخين، وتجيده،
وتزويد الناس في الأطلاع عليه، أو قراءته قراءة صحيحة.
يقول الشيخ السالمي: «وحيث كانت دولة هؤلاء مبنية على
الاستبداد بالأمر وقهر الناس بالجهوية لم نجد لدولتهم
تاريخا ولا لمولوكهم ذكرا إلا من ذكره السعالي منهم في
ديوانه» (٢)

هذا النص يؤكد ما نكرناه من تمعد الناس إغفاء تاريخ
هؤلاء: لأن سيرتهم لم ترقهم، رغم ما في حكمهم عليهم من
تحفظات واعتراضات، بل إن الباحث نفسه يقر بحقيقة،
كانت السبب في ضياع التاريخ العماني، واضطرابه أحيانا:
«... وأهل عمان لا يعنون بالتاريخ فلذلك غابت عنا أكثر
أخبار الأئمة فكيف بأخبار غيرهم.» (٣) ونحن نتساءل
كيف يمكن أن يكون ما ذكره السعالي في ديوانه عن
أخبارهم هو المصدر الوحيد - حسب ما أخبر الشيخ
السالمي - وهو قد عاش ما بين (١٦٦٠ - ١٥٨٤ هـ) (٤) كما
أنه لم يتعد ما أتى به مدحهم، والتزلف إليهم. ثم هو لم يذكر

في شعره عنهم ما يدل على ما يميزهم، وما يختص بهم. «ولا نستطيع أن نتتبع هذا الصراع عند قيام دولة بني نهجان: لأن مصدرنا الوحيد من تلك الفترة هو السَّالَحي، الذي كرس شعره في مدح ملوك بني نهجان الأوائل، والثناء عليهم، دون أن يتعرض لسلباتهم، التي من ضمنها ذلك الصراع الدُموي على السُّلطة» (٥). لكن سليمان بن سليمان الملك الشاعر أشار إلى ذلك الصراع في قصيدة شعرية، ناشد فيها أخاه حسام بن سليمان، بأن يترك الحرب، ويركن إلى السُّلْم والمصالحة، ولكن يبدو أن حساماً لم يستجب لذلك النصائح، فصمم على انتزاع السُّلطة من يد أخيه سليمان إلى أن لقي حتفه في ذلك الصراع الدائر بينهما... (٦) كيف يمكن أن يفيد القارئ شيئاً من أخبارهم، فضلاً عن أن يعرف حقيقتهم؟

وقد أدرك هذه الحقيقة من كتب عن النباهنة من غير العمانيّين، يقول أحد الباحثين «ومن جانب آخر أحجم المؤرخون العمانيون عن كتابة تاريخهم، إذ اعتبروا فترة حكمهم فترة سوداء في التاريخ العماني؛ ولذا غاب عنا تاريخهم. ومن هذه الناحية اعتبر عهدهم عهداً مظلماً في التاريخ العماني» (٧).

كما أن في رواية تاريخهم ونقله اضطرابات وخللا كبيرا. وإن كانت المشكلة عامة تواجه المؤرخ لتاريخ عمان، إلا أنها أكثر بروزاً في حكم النباهنة: «ومن المشاكل الكبرى التي تواجهنا في دراسة تاريخ عمان في الفترة بين عامي (٥٤٩-٨٠٩هـ / ١١٥٤-١٤٠٦م) تسادس الأحداث وتضارب التواريخ، واختلافها وتناقضها أحياناً؛ حتى إن تواريخ مبايعة الأئمة ووفياتهم، التي أعطاها المؤرخون العمانيون جل اهتمامهم تداخلت تماماً، بحيث لا يوجد تاريخ محدد متفق عليه لبداية حكم كلٍّ منهم...» (٨).

الأمثلة على هذا التداخل، وعدم الدقة في رواية الأحداث والأخبار كثيرة في حياة النباهنة، وهو ما يبعث الشك في ما روي عن هؤلاء، ويسبب مشكلة للمؤرخ الذي يبغى الوصول إلى الحقيقة. مثلاً إن المؤرخين والدارسين غير متفقين على تاريخ بداية حكم النباهنة، فابن رزيق يذكر أن قوة النباهنة الأوائل كانت في السنة الخمسمائة من الهجرة النبوية. (٩) والشيخ السالحي ينقل عن صاحب كشف الغمّة: «ولعل ملكهم كان يزيد على خمسمائة سنة، قال إلا أنه كان فيما بعد هذه السنين يعقودون للأئمة والنباهنة ملوك في شيء من البلدان والأئمة في بلدان أخر والله أعلم» (١٠).

يذكر الشيخ السالحي ذلك من دون أن يحدد بداية هذه السنوات، التي تبدو أنها كانت تقريباً من منتصف القرن السابع الهجري، فقد أشار قبل الحديث عنها إلى وفاة القاضي أبي عبد الله الأصم سنة ٦٣١ هـ وقال: إن الشاعر السَّالَحي (٥٨٤-٦٧٦هـ) عاصر ملوكهم الأوائل ومدهم. (١١) أمّا الشيخ سالم السَّالَحي فيقول: إن حكمهم بدأ في القرن السادس الهجري (١٢) ويقول أحمد درويش: إن «التاريخ الذي ألفتُه صاحب كتاب الشعر العماني لعهد النباهنة وهو (٥٩٩-١٠٢٤ هـ) يبدو غير دقيق من طرفيه، خاصةً إن المؤلف ذاته أشار بعد صفحات قليلة إلى وفاة سليمان بن سليمان بن مظفر النبهاني سنة ٩١٥هـ» (١٣).

يقول أحمد درويش أيضاً: «تظل فترة حكم النباهنة الطويلة واحدة من الفترات الغلظة الغامضة في التاريخ العماني، سواء من حيث تعدد تخومها أو تفاصيل وقائعها، أو الحكم على قيمتها. فحول هذه النقاط تتداخل الآراء وتتضارب من مؤرخ لآخر، بل إنها أحياناً تتضارب عند المؤرخ الواحد في الكتاب الواحد...» (١٤) أعطى أمثلة على ذلك ما كتبه ابن رزيق والشيخ السالحي: ما عدّه تضارباً وتناقضاً، يؤتى به في كتاب واحد. (١٥) «ومن سوء الحظ أن تاريخ عمان في ذلك الوقت لم يكن مدوّناً بصورة جيّدة، حيث إنه للمرة الثانية توجد أدلة إيجابية على وصول العمانيين إلى ساحل أفريقيا. وفي ذلك الوقت كان ملوك النباهنة هم حكام عمان، أو جزء من عمان. ويقال في تاريخ «باتي» إن السلطان سليمان بن سليمان بن مظفر عندما طرده البعري، جاء إلى «باتي» عام ١٢٠٤م/٦٠١هـ ومعهم كثير من الخروات، وتزوج ابنة الحاكم القائم، ويدعى إسحاق وحصل على المملكة كهدية الزواج. ويبدو أن التاريخ والاسم هما أبعد ما يكون عن الحقيقة، فالشخص الوحيد المعروف باسم سليمان بن سليمان بن مظفر في التاريخ العماني هو ذلك الملك الذي تغلب على عمر بن الخطاب في الحرب، ثم قتل بعدها بست سنوات في نزوى عام ١٥٠٠م/٩٠٦هـ كما أن السيمارية لم يتولوا الإمامة حتى عام ١٦٢٤م/١٠٣٤هـ» (١٦).

التناقض في الحكم على النباهنة يبدو في الانطباعات التي سجلها ابن رزيق عنهم، فهو يقول: «إن بني نهجان كانوا ملوكاً عظاماً بعمان، ولهم فيها من المكارم واللامح شأن أي شأن. أمّا ذكر ملوكهم على التفصيل إلى الجملة فتعذر لكثرتهم. وكل واحد منهم هو هو في ذلك الزمان

بعمان» (١٧) ويعد صفحات عرض فيها شيئاً من سيرة بعض حكام بني نبهان قال: «وبالجملة إن ملوك بني نبهان لم يكن منهم إمام عادل يرضى به الأنام. بل كان أكثرهم أهل جور وظلم، فهم فيه يعمهون. ولا تحسب لله غافلاً عما يعمل الظالمون» (١٨)

إن عصر النباهنة لا يزال فترة غامضة في التاريخ العماني، فتفاصيله لم تكشف بعد، لأسباب تبقى مجهولة. يقول الشيخ سالم بن حمود السبائي: «والواقع إن غموض تاريخهم بسبب جورهم وظلمهم، فكرهتهم الأمة، والظلم لا تبنى عليه دار، ولا يقوم له منار، وإنما هو البوار، فلا يقر به إلا جاهل خليع» (١٩)

واضح من هذا النص وغيره الأحكام العاطفية والانطباع المتسرع وإجترار آراء الآخرين، من دون الاستناد إلى حجاج وأدلة، ومن دون النظر في الآثار المروية، وتحصيل ما يقدم. وقال الشيخ سالم السبائي أيضاً: «وقد ضاع تاريخهم التفصيلي، وكان ينبغي حفظه ليكون لساناً معبراً عن الأحوال التي أحالت الأمر إليهم، ثم أحالتهم إلى غيرهم» (٢٠) وبعد أن ذكر أول ملوك النباهنة الثلاثة، قال: «وهؤلاء الثلاثة لا يعرف هل هم تتابعوا على الملك، أم كانوا اقتسموه في آن واحد، ومشوا فيه مشية زهاد، ولا يعرف تسلطهم على الأمة بأي طريق كان» (٢١) ثم سرد مجموعة من الملوك الذين تعاقبوا على الملك بعد ذلك إلى أن قال: «توالي هؤلاء على الملك، وسيطروا على الأمة قهراً، وفعلوا بشائع تشمت منها النفوس. وذهب

تاريخهم ضياعاً، حيث إن العلماء كانوا يبخفونهم، ولا يعتنون بأخبارهم، وهؤلاء العشرة تتابعوا أول بني نبهان فهؤلاء المذكورون لم يعرف تاريخهم... بل كنت (وهو يتحدث عن صباه) أقرأ أو أسمع كلمات لبني نبهان، تدل على التآنيب لهم، أو أنهم جبابرة ظلمة» (٢٢)

كيف نظمتم إلى تاريخ ينقل عن طريق السماع المتمثل للخطأ والظن، المبني على عدم الثبوت واليقين، ويقدم بقرأة معينة، قد تصطبغ بالوان، وتترنّب بأزياء، وكيف يمكن الحكم على تاريخ لم ينقل بتفصيل وبدقة؟ وكيف ينظر إلى تاريخ غامض أو غير معروف، من ينقله وينقله يعترف بغياب كثير من الحقائق عنه؟ وكيف يوثق بأحكام وآراء تسجل نتيجة أمواء وميول وتحيز، أو بمنظرة قاصرة محدودة، مأسورة بأفكار مسبقة؟ وبخاصة حين يصرح

بعض المؤرخين أو الناقلين لهذا التاريخ أن القوم الذين لا يلتقي هواهم مع النباهنة، يبخفونهم، ومن ثم لا يعتنون بأخبارهم وأحوالهم.

هنا نقول إن الأحكام التي صدرت عن النباهنة في حاجة إلى إعادة النظر، في حاجة إلى تمحيص وثبوت وتحليل واختبار... وننساء في الوقت نفسه، كيف أعمل المؤرخون تاريخهم؟ لعدم الاكتراث بهم، وعرفوا ملوكهم واحداً واحداً؟ قال ابن رزيق: «أعلم أن قوة ملك بني نبهان العمانيين الأولين بعمان كانت في السنة الخمسمائة من الهجرة النبوية، ولم أجد لهم تاريخاً يشتمل على كواينهم البسيطة؛ لإغفال علماء السير والمؤرخين من أهل عمان لإبراز كواينهم ومجرياتهم، وإهمالهم لكواينهم ومجارياتهم، فأيام دولتهم (محل العاطف) (٢٣) مرتبة سامكة...» (٢٤)

إذا كان أحد فرسان التاريخ، وأحد الذين عُنُو بكتابة تاريخ عمان، وهو ابن رزيق، لم يتمكن من معرفة أحوال بني نبهان بدقة، فكيف لنا أن نطمئن، إلى ما قيل عنهم كل الاطمئنان؟

هكذا تبدو الصعوبة التي تواجه من يريد الكتابة عن النباهنة، وتظهر المشقة لمن يتصدى لتصحيح بعض المفهومات، ولروح العنت لمن يحاول النظر بالجدد في الموضوع من معلومات؛ حين يقف الإجماع عائقاً كبيراً على تغيير النظرة عن النباهنة. ويشعر الدارس الموضوعي بحرج كبير في نقد النصوص، وغلبة الأخبار، وفحص الوثائق، واختيار التوثيق من الكتابة، وقياس مدى كفاية من كتب تاريخاً..

لكن كل هذا يجب ألا يقف حجر عثرة في سبيل الوصول إلى الحقيقة، بل علينا ألا نخاف من التاريخ حتى لا نجني عليه ما يطلب منا هو إعداد مخطط منهجي لدراسة هذا التاريخ، والبدائية تكون بعرض مجموعة من القضايا والإشكالات، التي تعين على الكشف عن الحقيقة، والتخلي بالموضوعية والأناسة في العرض والمناقشة والتحليل وإصدار الأحكام، من دون الانطلاق من أفكار مسبقة، أو الكتابة عن هوى معين. هذا ما نحاول السير عليه... بإذن الله... في هذه الدراسة.

مأخذ المؤرخين على النباهنة

ليس كل ما ذكره المؤرخون عن النباهنة من مأخذ وسلبات وتعديات وتجاوزات... يستند إلى أدلة مقنعة، ويعتمد على حجج دامغة. أو على الأقل هو لا يقوم لدلائل على أن ما

الأحكام التي

صدرت عن

النباهنة في

حاجة إلى إعادة

النظر، في

حاجة إلى

تمحيص وثبوت

وتحليل واختبار

وصف به النباهنة هو عين الحقيقة، وذات الصواب، بمعنى إنه حصل فعلا، كما حدث وسجل المؤرخون. إن الوثائق حول ذلك ناقصة تقصا كبيرا.

لقد أنسم ما ذكروه وكتبوه. في معظمه. بالوصف الإنشائي، والسرد العام المتكرر عند كل باحث وكاتب تقريبا، بخاصة عند المؤرخين العمانيين، وهو ما يفتح المجال لإعادة كتابة هذا التاريخ، وإعادة النظر في بعض الأحكام التي صدرت في حقهم. يقول الشيخ سالم السبائي: «وعمان أيام الإمام عمر بن الخطاب كانت غاصة بأهل العلم، وكلهم وانفقوا على ذلك التفريق وأمضوه، لما صحّ لديهم من أعمال بني نهبان، الذين استمروا الظلم وركنوا إليه. والله يملئ للظلم حتى إذا أخذه لم يفلته، وسحق الله الظلم ومحا أثره في قوم عاد وفرعون وقوم لوط وأصحاب الأيكة، كل ذلك بسبب ظلمهم، والظلم لا تبني عليه دار والعباد بالله» (٢٥)

يبقى الحكم على بني نهبان بأنهم ظلمة وجبارة متسلطون هو الحكم العام الذي رسخ في أذهان الناس، وما يتداولونه فيما بينهم... وهذه الأوصاف تظل هي ما خلعه عليهم المؤرخون، وأقتنعوا الناس بذلك: من دون أن يذكروا من أعمال الجبروت والظلم هذه، أو مظاهرها إلا القليل. قال الشيخ سالم السبائي: «... ذلك لأن جماعة بني نهبان خلطوا المظالم كبيرها وصغيرها، أرضها وماءها وغلغلها وحيواناتها، وأصولها المنقولة وغير المنقولة، والأماء بأنواعها، وكل ما يطلق عليه اسم مال إذا أرادوه طردوا أهلها عنه، وناهيك بأعمال خردلة في مسائل» (٢٦)

ذكروا مثلاً عن «خردلة بن سماعة بن سليمان بن نهبان» طفانيته وجبروته وظلمه الناس واستغلاله لهم. من ظلمه أن أي شخص لا يستطيع أن يزوجه وليته إلا بإذنه، وكان يشترط على الولي أن يكون له نصف الصداق العاجل «وإذا طلقت أو مات زوجها، كان الأجل كله له، وكان يكلف الناس من الأعمال مالا يطيقون ولا يبالي. كان يأخذ من الخُحل باسم الزكاة السبع، أي من السبع التخلات نخلة، ويسقي أمواله بمياه الناس، ويتولّى أموال المساجد والمدارس ونحوها، ويكلف الناس حمل الخراج الذي يفرضه عليهم إلى الحصن بعنف» (٢٧)

وكان من ضحاياه العلامة أحمد بن النضر، الذي وقف له بالمرصاد، ورفض تقديم نصف الصداق له، حين عزمته ابنة أخته أن تتزوج. فقتله برميهِ من أعلى الحصن: «ويقال إنه أرسل إلى جماعته أقاربه فقتلوا في بيوتهم، وأحرق كتب

الشيخ، ونهب كل ما في بيته» (٢٨)

وأشاروا إلى سليمان بن مظفر وأعماله الفاشمة. فقد وصفه الشيخ سالم السبائي بأنه كان جباراً طاغية «وكانت سمد الشان للجهاضم من آل مالك بن فهم، وهم سكانها، وكان سليمان جائراً عليهم، ضاغطاً عليهم، يعاملهم بالإهانة، التي أوجبت خروجهم من ديارهم، وتفرقهم في نواحي بلاد عمان ثلاثين سنة...» (٢٩)

وذكروا ما صنعه سليمان بن سليمان بن مظفر النهباني قال الشيخ السالمي «وبقي سليمان بن سليمان أياماً ملكاً بالقهر والجبرية، متغلّباً على من تحته بالسلطة والقهر، ينسب إليه من الأعمال ما ليس بالجميل، ولم تطل أيامه حتى بايع المسلمون محمد بن إسماعيل، فظهر أمر المسلمين، وأذلّ الله الجبارة المعاندين» (٣٠) كما نقلوا قصّة مع المرأة التي هجم عليها وهي تفصل بطلع الفتق بنزوى، وكيف هربت، وكيف أجهز عليه محمد بن إسماعيل، وقضى عليه، فنجت المرأة من ظلمه. (٣١)

وأشاروا إلى الصراع الذي كان بين النباهنة أنفسهم على السلطة، والتّحارّش بين أبناء العم (٣٢) «...لكن يبدو أن انقساماً قد وقع بين النباهنة أنفسهم... ثم تجددت الصراعات مرة أخرى حينما تمكن سلطان بن محسن بن سليمان النهباني من استعادة ملك أجداده وانتزاع مدينة نزوى عام ٩٦٤ هـ ١٥٥٦م) إلا أنه لم يتمكن من السيطرة على داخلية عمان

«وقد بقيت البلاد تتنازعها الانقسامات والحروب الأهلية إلى أن تمكن سليمان بن مظفر بن سلطان من السيطرة على داخلية عمان، واتخذ من مدينة بهلا مقراً لحكمه، ونجح العمانيون في صد هجوم فارس على مدينة صحار، لكن ما لبثت الفتنة أن أطلت برأسها من جديد. ولما كانت مدينة بهلا مقراً لحكم النباهنة فقد حرص كل زعيم منهم على أن ينفرد بحكمها؛ لذا فقد انقسمت البلاد بين أشخاص، نصبوا من أنفسهم ملوكاً على مدن وقطاعات، اتسمت أوضاعها بالضعف، وامتد الصراع إلى منطقة الظاهرة، التي كان مسيطراً عليها أبناء الملك النهباني فلاح بن محسن» (٣٣)

يشير الشيخ سالم بن حمود السبائي إلى القتال الذي دار بين الإمام مالك بن الحواري وأهل الرستاق، من دون أن يخلط أو يعلق عليه، إنما يكتفي بقوله: «ولكن لم يصرح التاريخ بالسبب الموجب لذلك» (٣٤) كما أنه لم يتساءل لماذا لم تكن بين النباهنة والإمام الحواري بن مالك حروب ولا شقاق،

على خلاف ما كان حاصلًا مع بقية الأئمة الآخرين مع أن مدة حكم الإمام الحواري دامت ثلاثًا وعشرين عامًا (٣٥) يصف الشيخ الشامي الأوضاع المترتبة في عهد النباهنة، ويتأسف على ما آلت إليه حال عمان، ويسجل ما أصاب عمان من ظلام : «... وخربت عمان بعد العدل والأمان، وعانت فيها الجبابرة، وقلَّ فيها العلم والخير، وانضمت العلماء في بيوتها، ولزمت سربها...» (٣٦) وقال: «من الملاحظ أن هذه الفترة (٩٠٦ - ١٠٣٤هـ/ ١٥٠٠ - ١٦٢٤م) خلت من منصب الإمامة، ما عدا أولئك

الأئمة الثلاثة، الذين كانوا في بدايتها، وهم بركات بن محمد الإسماعيلي الحاضري وعمر بن قاسم الغضيلي وعبد الله بن محمد القرن... كما يلاحظ اختفاء العلماء الغيورين على إصلاح شأن المجتمع، فاختفت بذلك الدعوة للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وعمت الغرضى ربوع البلاد، حتى وصلت إلى حالة يرثى لها من التمرق والتناحر، وكان الصراع على السلطة على أشد ما يكون» (٣٧)

إن الصراع والتقاتل والتنافس على الملك لم يغب عن عمان في أية مرحلة من مراحلها. تقريباً. إلا أن الذي يلام على ذلك هم النباهنة وحدهم، ويتركز عليهم في هذا الصدد، وتلتصم الأعداء أحياناً بغيرهم (٣٨) يتأمل في هذا المجال ما كتبه وذكره الشيخ سالم السهابي عن إمامة موسى بن أبي المعالي بن نجاد بن موسى والصراع مع الملك محمد بن مالك، وخروج أهل عمان على الملك، ومبايعة الإمام، مع أن الملك كان «كما يظهر من حاله عادلاً قائماً بواجبات الملك، مراعيًا لأحوال الأمة بالعدل، مصلحاً للأحوال التي يستدعيها الوقت، الذي هم فيه، وكانت له نصائح» (٣٩) إلى هؤلاء القائمين عليه: خوفاً من شقّ العصا، وابتعاداً من إثارة الفرقة بينهم...» (٤٠)

ينظر تعليق الشيخ سالم السهابي على هذا السلوك، ويقارن بينه وما كتبه وسجله عن النباهنة، وتقييمه لسلوكهم : «بوع بالإمامة (أي موسى بن أبي المعالي) سنة ٥٤٩هـ، وهذا الوقت اشترك فيه ثلاثة أئمة مع الملك محمد بن مالك، وكان ذلك لاختلاف الأمور وتسقط الأهواء، وحب الرئاسة، لا غير. وإن تقوم فتنة قوم والحال هكذا، ولكن كل الأمور بيد الله عز وجل، يصرفها كيف يشاء، وإلا فما الداعي إلى هذه الأحوال التي تقع بين أهل مذهب واحد، في قطر واحد، وما

الداعي إلى الافتراق، فتصير الأمة إلى فرق شتى. وفي هذه الأثناء افترقوا إلى رستاقية ونزوانية، فكثرت الأئمة وضعت الأمة، وحلّ الخذلان والشتات في إخوان مجتمعين والله المستعان» (٤١)

لماذا يحرم النباهنة وحدهم وزر الفهارش وعاقبة التفريق والتخلف، ويتأسف فقط. على ما قام به غيرهم؟ أليس في ذلك مخالطة للتأريخ: خوفاً من التأريخ نفسه؟ وتحزراً وتحفظاً من الفروج عن الإجماع : إجماع الناس على وصف النباهنة بالظلم والظفر والغبور والصراع على السلطة.

تحقّق صورة النباهنة في نفوس المؤرخين العمانيين. بخاصة. هي نفسها، لا تتغير، صورة الظلم والتنافس على الملك، والصراع من أجل الإنقاذ من خيرات البلاد بأية وسيلة كانت، ولو كانت غير مشروعة. فيظلّ النباهنة المتأخرون سائرين في درب أسلافهم، ولا تغير الأهم والأحداث من أمرهم شيئاً. يحرص المؤرخون على تسجيل ذلك، وينقل اللاحق عن السابِق الفكرة نفسها، ويتبنّى النظرة ذاتها: التخذ الصورة الشكل النمطي، الذي لا يتخلف عند كل من يكتب عن النباهنة. يقول الشيخ سالم السهابي : «اعلم أن النباهنة المتأخرون هم أحفاد النباهنة الأولين. بقيت في نفوسهم دعوى الملك وأحقّيته دون غيرهم: لأنهم أبناء السلاطين المتقدمين، وقد اقتسموا الملك... ولكن ما زال بينهم تنافس، وما زالوا يلتصمون الغفلة عن بعضهم البعض، وإذا أمكنتهم الفرصة اغتصموا، وإن لم تمكنهم نكسوا على أعقابهم، ورجعوا إلى مراكزهم» (٤٢)

لماذا يحمل النباهنة وحدهم مسؤولية تدهور الأوضاع؟ ولماذا يوصمون بهذه الصفات من دون غيرهم؟ وقد عاش إلى جوارهم أو في عهدهم أئمة ورؤساء وقبائل، بدر منهم بعض ما وصف به النباهنة، ولم ينح عليهم ذلك إلا بشكل بسيط.

كما أن السؤال الذي يفرض نفسه هو كيف عاد النباهنة إلى السلطة من جديد بعد هزيمتهم وحرهم، حسب ما تذكر المصادر التأريخية العمانية؟ ألم يكن السبب هو التناحر الذي حصل بين الأئمة وزعماء الأمة؟ ألم تكن الغرضى وسوء الأوضاع هي السبب في ذلك؟ يقول الشيخ سالم

لماذا يحمل النباهنة وحدهم مسؤولية تدهور الأوضاع؟ ولماذا يوصمون بهذه الصفات من دون غيرهم؟ وقد عاش إلى جوارهم أو في عهدهم أئمة ورؤساء وقبائل، بدر منهم بعض ما وصف به النباهنة، ولم ينح عليهم ذلك إلا بشكل بسيط.

دَلَّتْ عَلَى شَيْءٍ فَإِنَّمَا تَدُلُّ عَلَى إِشْعَاعِ سَمَاوِيٍّ، يَجْلِي عَلَى رُيُوعِ عَمَانَ الْمُظْلَمَةِ بِغَيُومِ الْفَتَنِ، الَّتِي مَرَّتْ، وَيُظْلِمُ الشُّرُورُ الَّتِي طَالَمَا أَرَخَتْ سُدُولَهَا عَلَى هَذَا الْأَفَقِ الْغَرِيزِيِّ، وَلِلَّهِ الْأَمْرُ مِنْ قَبْلِ وَمِنْ بَعْدٍ...

هنا انتهى الدُّور الذي لعبه بنو نهبان بعمان، طيلة تلك المدة النَّائِبَةِ الَّتِي مَازَلَتْ مَخْطَاةَ بَغْيَارِ الْمَظَالِمِ، وَمُشْحُونَةِ بِالْحَوَادِثِ السَّيِّئَةِ، الَّتِي تَبَاعَدَتْ عَنْ مَقْتَضِيَّاتِ الشَّرْعِ الشَّرِيفِ، وَأَخَذَتْ جَانِبًا قَاصِيًا عَنْ مَعَالِمِ الْحَقِّ» (٤٦) لقد أقرَّ الشَّيْخُ سَالِمُ بْنُ حُمُودِ السَّنَابِي هُوَ نَفْسُهُ أَنْ انْتَقَالَ الْحُكْمُ إِلَى بَنِي نَهْبَانَ، وَرُجُوعُهُ إِلَيْهِمْ ثَانِيَةً كَانَ بِسَبَبِ الْفُوضَى وَالتَّخَارُجِ اللَّذِينَ حَصَلَا فِي عَمَانَ (٤٧)

حاول ابن رزيق بدوره تحميل النِّهَايَةَ مَسْئُولِيَةَ الْفُوضَى الَّتِي حَدَثَتْ بِالْبِلَادِ، وَهُوَ مَا آدَى إِلَى زَوَالِ مُلْكِهِمْ، لِجُورِ دُورِ غَيْرِهِمْ فِي إِتْقَانِ عَمَانَ، قَالَ: «وَبِالْجُمْلَةِ إِنَّ مُلُوكَ بَنِي نَهْبَانَ لَمْ يَكُنْ مِنْهُمْ إِمَامٌ وَلَا مَلِكٌ عَادِلٌ، يَرْضَى بِهِ رَبُّ الْأَنَامِ، بَلْ كَانَ أَكْثَرُهُمْ أَهْلُ جُورٍ وَظُلْمٍ، فَهَمَّ فِيهِ يَعْجَمُونَ، وَلَا تَحْسِبَنَّ اللَّهُ غَافِلًا عَمَّا يَعْمَلُ الظَّالِمُونَ. فَلَمَّا قَضَى اللَّهُ بِكُشْفِ الضَّرِّ عَنْ عَمَانَ وَأَهْلِهَا، وَيُضَيِّعُ بِالْعَدْلِ وَعَرَهَا وَسَهْلَهَا، أَظْهَرَ لَهَا شَمْسَ الْهَدْيِ، السَّاقِي الْعَادِلَ، أَهْلَ الْإِعْتِدَاءِ كَأَسَ الرَّذِيِّ، وَهُوَ الْإِمَامُ الْأُرْشِدُ نَاصِرُ بْنُ مَرْشَدِ بْنِ سُلْطَانِ بْنِ مَالِكِ الْيَعْرَبِيِّ» (٤٨). هَذَا الْحُكْمُ الَّذِي أَطْلَقَهُ ابْنُ رَزِيْقٍ يَتَنَاقَضُ مَعَ مَا أَشَارَ إِلَيْهِ مِنْ اتِّصَافِ بَعْضِ مُلُوكِ النِّهَايَةِ بِحَسَنِ الْأَخْلَاقِ، وَشَرَفِ الْمَكَارِمِ (٤٩)

إِنَّ التَّخَارُجَ وَالتَّضَادَّ لَمْ يَنْقَطِعَا عَنْ عَمَانَ حَتَّى فِي زَمَنِ الْإِمَامِ نَاصِرِ بْنِ مَرْشَدِ الْيَعْرَبِيِّ، فَقَدْ كَانَ فِي كُلِّ مَرَّةٍ يَتَّجِهَ إِلَى نَاحِيَةٍ لِيَفْتَحَ بِهَا، أَوْ يَرُدَّ هُجُومًا، أَوْ يَخْدُمَ ثَوْرَةً (٥٠) فَلَمَّاذَا يَرْكُزُ - قَطْعًا - عَلَى أَخْطَاءِ النِّهَايَةِ؟

ليس معنى ذلك أنْ مَا ذَكَرَهُ الْمُؤَرِّخُونَ الْعَمَانِيُّونَ عَنْ النِّهَايَةِ لَيْسَ صَحِيحًا، بَلْ إِنَّ كَثِيرًا مِمَّا ذَكَرُوهُ، أَوْ تَأَوَّلُوهُ حَدَثَ. وَقَدْ كَانَتْ الْبِلَادُ فِي أَوَاخِرِ عَهْدِهِمْ - مَثَلًا - مَسْرُحًا لِلْفُوضَى وَالتَّقَلُّبِ وَالتَّمَرُّقِ وَالتَّشْتُّتِ، وَقَدْ انْقَسَمَتْ عَمَانَ إِلَى مَمَالِكٍ صَغِيرَةٍ، وَتَدَهَوْرَتِ الْحَيَاةُ الْاِقْتِصَادِيَّةُ وَالسِّيَاسِيَّةُ فِيهَا... إِلَى أَنْ قُبِضَ اللَّهُ لِعَمَانَ رَجُلًا مِنْ بَيْنِ رَجَالِهَا، تَمَيَّزَ بِعَدْلِ الْبَصِيرَةِ، أَوَّلًا وَهُوَ نَاصِرُ بْنُ مَرْشَدِ الْيَعْرَبِيِّ، الْأَمْرُ الَّذِي جَعَلَ أَوَّلَ الْحُلِّ وَالْعَقْدِ فِي عَمَانَ يَعْقِدُونَ لَهُ الْإِمَامَةَ سَنَةَ ١٠٣٤هـ/١٦٢٤م، وَبِذَلِكَ بَدَأَتْ فِي عَمَانَ عِمَارَةُ جَدِيدَةٍ مِنَ التَّحْلَامِ وَالْوَحْدَةِ وَالِاسْتِقْرَارِ، اسْتَهْلَتْ عَمَانَ عَصْرًا نَهْجِيًّا، انْعَكَسَتْ أَثَارُهُ عَلَى الْأَمْنِ وَصِلَاحِ

السِّيَاسِيِّ وَهُوَ يَتَحَدَّثُ عَنْ الْحَالَةِ الَّتِي آلَتْ إِلَيْهَا الْأَوَاضَاعُ فِي عَمَانَ بَعْدَ وَفَاةِ الْإِمَامِ عُمَرَ بْنِ الْخَطَّابِ، مِنْ الْاِفْتِرَاقِ وَالتَّنَازُعِ وَالتَّخَادُلِ «وَرَاهَاوُ يَنْصِبُونَ الْأَثَمَةَ، وَيَجْتَازِبُونَ الْأُمُورَ، وَيَخْذَلُونَ فِيمَا بَيْنَهُمْ، وَكُلُّ فِرْقَةٍ تَرَى الْحَقَّ لَهَا، وَتَرَى أَنَهَا أَوْلَى بِالْأَمْرِ مِنْ غَيْرِهَا، وَبِهَذَا الْحَالِ أَصْبَحُوا فِي انْتِحَالٍ، فَتَرَاهُمْ يَبَايَعُونَ إِمَامًا، ثُمَّ لَمْ يَشْعُرْ إِلَّا وَإِمَامٌ آخَرُ يَقُومُ خَلْفَهُ. وَبِذَلِكَ تَفَكَّكَتِ الْقُوَى وَوَهَّتِ الْأُمُورُ، وَأَصْبَحَ الْعَدُوُّ يَطْمَعُ فِي الْقَهْرِ عَلَى أَهْلِ الْحَقِّ، فَكَانَتْ الْعَاقِبَةُ غَيْرَ مَحْصُودَةٍ... وَفِي هَذِهِ الْأَوْتَةِ ثَارَتِ الرُّوحُ النِّبْهَانِيَّةُ إِلَى الْعَرْشِ الْعَمَانِيِّ، مُسْتَفْتَةً ذَاكَ الْاِفْتِرَاقِ... بَقِيَ هَؤُلَاءِ الْأَمْرَاءُ وَالرُّؤَسَاءُ يَتَزَعَّمُونَ الْمُلْكَ، وَكُلُّ وَاحِدٍ مِنْهُمْ يَرَى أَنَّهُ الْأَحَقُّ بِالْمُلْكِ وَالْأَوْلَى بِالسُّلْطَانِ، وَامْتَلَحَّتْ الْأَهْوَاءُ، وَوَقَعَ الدَّلُّ الْمَرِيرُ عَلَى أَهْلِ الْفَضْلِ فِي عَمَانَ، وَكَادَ سُلْطَانُ الْمُسْلِمِينَ لَا يَبْقَى لَهُ أَثَرٌ، وَلَا تَقُومُ لَهُ قَانِمَةٌ فِي هَذَا الْعَهْدِ» (٤٣)

ويقول الشَّيْخُ السَّلَامِيُّ: «... وَيَنْصَبُ الْأَثَمَةُ فِي وَقْتٍ وَاحِدٍ، تَشْتَتُّتِ الْكَلِمَةُ، وَتَفْرَقُ الْجَمَاعَاتُ، وَضَعُفَتْ دَوْلَةُ الْمُسْلِمِينَ وَفُوتِهِمْ وَطَمَعُ فِيهِمْ مِنْ كَانَ لَا يَطْمَعُ، فَصَارَ الْمَلِكُ مُتَفَرِّقًا فِي أَيْدِي الرُّؤَسَاءِ مِنَ النِّهَايَةِ وَأَلْ عَمِيرٍ وَأَلْ هَلَالٍ... كَثُرَ التَّنَازُعُ وَالاخْتِلَافُ لِيَقْضِيَ اللَّهُ أَمْرًا كَانَ مَفْعُولًا، وَمَاتَ بَرَكَاتُ بْنُ مُحَمَّدٍ، وَصَارَ الْمَلِكُ بَعْدَهُ لَبْنِي نَهْبَانَ وَرُؤَسَاءُ الْقِبَالِ» (٤٤)

ويقول باحث آخر: «... وَنَظَرًا لِلصَّرَاعِ الَّذِي دَارَ بَيْنَ سُلْهُمَانَ بْنِ سُلَيْمَانَ بْنِ مَغْفَرٍ وَبَيْنَ الْأَثَمَةِ، لَذا قَدْ تَمَكَّنَ النِّهَايَةُ مِنْ اسْتِفْلالِ الْمَوْقِفِ لِصَالِحِهِمْ، وَمِنْ خِلَالِ عِدَّةٍ مَعَارِكٍ اتَّسَمَتْ بِجَمَالَةٍ بِالْمَغَاغَةِ، تَمَكَّنَ النِّهَايَةُ مِنْ إِعَادَةِ سُلْطَنَتِهِمْ مَرَّةً ثَانِيَةً» (٥١)

إِنَّ عَوْدَةَ النِّهَايَةِ إِلَى السُّلْطَةِ بَعْدَ فِتْرَةٍ قَصِيرَةٍ، كَانَ بِسَبَبِ الصَّرَاعِ وَالتَّنَازُعِ وَالفُوضَى الَّتِي عَمَّتِ الْبِلَادَ، وَأَسْهَمَ فِيهَا الْأَثَمَةُ أَنْفُسَهُمْ إِذِنْ لَمْ يَكُنِ النِّهَايَةُ - وَحْدَهُمْ - ظَالِمِينَ، مُتَكَابِلِينَ عَلَى السُّلْطَةِ، فُوضَوِيَّينَ، مُتَنَازِحِينَ، فَقَدْ شَارِكَهُمْ فِيهِمْ هَذَا الْعَسَلُكُ، فَلَمَّاذَا يَحَاسِبُونَ وَحْدَهُمْ عَلَى هَذَا الْمَصِيرِ؟ أَمْ إِنَّ هُنَاكَ هَدَفًا آخَرَ وَرَاءَ هَذَا التَّحَالُمِ؟ فَتَكُونُ كُلُّ هَذِهِ الْحِمَلَاتِ عَلَى النِّهَايَةِ، وَتَسْلِيْطُ الْأَضْوَاءِ عَلَيْهِمْ وَسَرْدُ الْأَحْدَاثِ، وَتَوَجِيْهِهَا بِطَرِيقَةٍ مَعْيَنَةٍ. يَكُونُ الْهَدَفُ مِنْ كُلِّ ذَلِكَ هُوَ الْكُشْفُ عَنْ دُورِ غَيْرِهِمْ فِي إِتْقَانِ عَمَانَ مِنَ الْفُوضَى وَالتَّدَهَوْرِ وَالتَّخَلُّفِ. وَمِمَّا يَرْجَحُ ذَلِكَ مَا ذَكَرَهُ الشَّيْخُ سَالِمُ السَّنَابِي: «... فِي هَذَا الْعَهْدِ قَامَتِ حَوَادِثُ بِعَمَانَ أَشْبَهَ بِأَبْرَاهِمَاصَاتِ الثَّوْبَةِ، وَشَهَرَتْ أَحْوَالُ ذِكْرُهَا الْمُؤَرِّخُونَ، إِنَّ

فهما دولتان والله المستعان... انسحب ذلك القرن، فسحب بقية الطغاة الذين زاولوا الإمامة في تلك الأيام، وأقاموا دعائم الحق، وإن اختلفوا فيما بينهم، فإنما هو خلاف في أمر القيام بالعدل بين المسلمين، ولكل واحد اجتهاده، فإننا لا نقدر أن نلوم أحدا منهم، وإن تأسفنا على الواقع...» (٥٦) يكتفى هنا بسرد الأحداث، والتمسك بالأعذار؛ إذ أن ما صنعه هؤلاء كان يصب في صالح الأمة، وأنه اجتهاد، لا يلامون عليه، ويحميهم بالتأسف والتحصن، رغم ما لحق عمان من انقصاصات ومن فوضى، هيأت الظروف لاستيلاء النباهنة على السلطة في عمان، بشهادة الشيخ سالم السيابي نفسه، بينما يَلم النباهنة، ويشهر بأعمالهم ويشتع بها.

يتأمل أيضا ما ذكره الشيخ سالم عن إمامة محمد بن سليمان وعمر الشريف وابن عبد السلام، ينظر ما حدث من تلاعب الناس بمنصب الإمامة، من التولية والعزل والنكوص، يلاحظ كيف سرد الشيخ الأحداث، وكيف علق عليها، مقارنة بما كان يقوم به حين يتقلب الأمر بما كان يفعله النباهنة.

قال أيضا «لما انتهت الأمور النباهنية، وتقرر حكم تفریق أموالهم، وانطبق عليه المسلمون، وتمت الحجة على ذلك، اختار الله عز وجل لعبده ما عنده، فتوفي الإمام عمر بن الخطاب، وبقي في نفوس أهل الباطل من السوء ما بقي كما عرفت، بايع المسلمون محمد بن سليمان بن أحمد بن مفرج القاضي البهولي، ولم يطل عهده، فإنه من المحتمل أنه رأى الأمور تنظر إليه شرا، بحيث سبق من أبائهم تفریق أموال الملوك النباهنة، والملوك مرهوبون من قبل سواد الأمة، فاعتزل عن الإمامة، أو أنهم عزلوه، للأحوال التي يلاحظ وميض نارها، وما كل مجتهد مصيب...» (٥٧) يتأمل عرض الشيخ سالم السيابي هذه القضية، ويعمن النظر في تطبيقه عليها، وكيف حاول توير

موقف الإمام المعتزل أو المعزول. وكيف يبقي على تصرفات غير النباهنة دائما أنها اجتهادية. هذا الاجتهاد مسموح به؛ لأنه كان ذنبيل المقصد، سلوم النتيجة، ليس فيه مكر ولا خديعة، كل ما في الأمر أن أصحابه مخطئون، لهم أجر اجتهدهم، بينما ما يفعله النباهنة، ليس فيه أية ذرة من الاجتهاد. إن المؤرخين لا يعطون لأنفسهم أية فرصة لتأمل تصرفات النباهنة، ما دام قد سبق في الأذهان أنهم

الانطباع نفسه سيحكه شكيب أرسلان (٥٢). كما أن الشيخ سالم السيابي تحدث عن الحالة نفسها، أي تدهور الأوضاع في نهاية حكم النباهنة وافتراق الأمة، وبروز بشائر تغل عن زوال الفمة وكشف الكرب، وإنقاذ البلاد من الفوضى والتدهور. (٥٣) إلا أن تعليق الشيخ على هذه الحالة لم يكن في شدة الهلجة التي كان يتكلم بها عن النباهنة. لماذا لم يتساءل عن حال عمان قبل عهد النباهنة، وحال الافتراق

التي كانت عليها في بعض فقرات العبارة؟ أو على الأقل لماذا لم يظهر سطحه على سوء الأحوال في هاتين الفقرتين، كما كان يفعل حين يكون المتحدث عنهم النباهنة؟ (٥٤)

ما نطلبه هو التناول الموضوعي للتاريخ، والنحلي بروح النقد والتحليل والاستنتاج والمقارنة، والاستقلالية في الرأي، والتمتع بالشجاعة في نقل التاريخ ونقده، والتميز بالأمانة في تعريف الأجيال بتاريخهم، وإعطائهم الفرصة لمعرفة حقيقة ما جرى، حتى يفيدوا منه، ويعتبروا به ومنه؛ فينطلقوا انطلاقا حسنة في بناء حياتهم، ويكون بلدهم، على أسس سليمة، تكون مشيدة على الصدق والوفاء، مرتكزة على السعي لمعرفة الحقيقة، مستندة إلى مبدأ الإنصاف والعدل والنزاهة.

وللإنصاف نقول إن الصراع الذي حدث في عهد النباهنة أسهم فيه - إلى جانبهم - أئمة، دخلوا في تنافس فيما بينهم، وبينهم وبين النباهنة «ويدل ذلك على عدم استقرار الأوضاع وكثرة القلاقل والحروب في تلك المرحلة، وذلك لعدم بقاء الأئمة في منصب الإمامة لمدة طويلة نتيجة للتنافس على السلطة بين نظام الإمامة وسلطة بني نهبان، المتمثلة في ثورات وخروج سليمان بن سليمان» (٥٥)

ينظر ما قاله الشيخ سالم السيابي عن إمامة محمد بن خنيس بن محمد بن هشام (ق. ٦هـ) وكيف علق على حالة الأمة في تلك الفترة، قال: «... فإن هذه الأئمة هي وقت إمامة محمد بن أبي غسان وإمامة موسى بن أبي المعالي، وإمامة راشد بن علي، وإمامة خنيس بن محمد، وإمامة ولده محمد المذكور، والاحتمال يوجب كون المذكورين في نفس تواريخهم؛ لأن عمان في هذا الأوان قسمان، وبها إمامتان،

**نريد أن نلقت
النظر إلى وجوب
توحي الدراسة
الموضوعية،
والتحليل العمق
والتعليق المنطقي،
والكتابة المنصفة،
والعذر من الأحكام
المتسرعة، والتخلي
عن الأفكار المسبقة
في تناول
الأحداث. وبخاصة
ونحن ندعو إلى
إعادة كتابة
التاريخ، وكشف
الأخطاء، وإبراز
المفاسد، التي
حدثت في تسجيل
التاريخ العماني**

ظلمة وجبايرة. إِنَّ الشَّيْخَ يكتفي بقوله حين يتعلَّق الأمر بغير النباهة: «فهذا الحال شبيه بلعب الصبيان، لا يرضاه الدين ولا الإيمان... أما كون الأمور على هذا الشكل، فمن القبايح التي ليبتها لم تكن. فإنَّ هذا العهد تبصَّ فيه نار النباهة تحت الرَّمَاد» (٥٨)

أما الشَّيْخ أبو إسحاق طيفش فيقول عن النباهة: «آل نبهان الذين ملكوا عمان فترة من الإمامة من حدود منتصف القرن السادس الهجري إلى القرن العاشر الهجري، وكانوا على شيء من بَذخ الملك والجبروت وأبهة السُّلطان، وكثير منهم ينزع إلى الشَّهوات. ولهم شعراء فحول، مدحهم بطول القصائد وممتعها، بشعر من أرقى طبقاته. يؤخذ من ثناياه أن ملك بني نبهان كان على جانب من القوة والسُّلطة والمدنية، الأخذة بنسب من الابتكار والإنشاء والعمران، ولم يكونوا راغبين إلى شهوات فقط...» (٥٩)

إِنَّ الشَّيْخ أبا إسحاق يقدم النباهة على أنهم أسأوا إلى الحكم في عمان، وأرتكبوا أخطاء، وأنهم أحسنوا إليها أيضا، ولهم في حكمهم إيجابيات. فلا يمكن غمط حكمهم، والنظر إليهم من زاوية واحدة فقط، هي زاوية الفساد والإفساد. فما هي إيجابياتهم؟

إيجابيات النباهة

رغم ما وصف به عهد النباهة من ظلم وظلام، وقهر وجبروت، ومن تدهور وتردد... إلَّا أنه سجَّل لهم فضل ودور في النهوض بالعمارة بعمان، وذكرتهم لهم منجزات وأعمال، كان لها أثرها الإيجابي على عمان. قال الشَّيْخ سالم السبائي: «لقد لعب بنو نبهان بعمان دورا كبيرا وابتقوا لهم قواعد، وركبوا في أيامهم كلَّ صعب وذلول... كان بنو نبهان أسرة بارزة في محيطها، لها قدرها وشأنها الأزدي، فإنَّ عمان أول أمرها ازديَّة باتِّفاق» (٦٠)

قول الشَّيْخ سالم السبائي يكشف عن اعترافه بمكانة النباهة وقدرهم ودورهم في حياة عمان، وإسهامهم في تطويرها. إلَّا أن الفكرة التي أسرتهم، ولم يستطع الانفلات منها، والنظرة التي قيديته، ولم يستطع التخلُّص أو التخلِّي عنها، هي أن عصر النباهة كان عصر ظلام وظلم، بدليل قوله وهو يقدم النباهة أو يعرف بهم: «والنباهة قوم من العتيق معروفو النسب، صار للملك إليهم بعد الأئمة السابقين، وذلك لأمر أراد الله تعالى في عيادته. فإنَّهم لما افترقوا فرقتين، وصاروا منافقتين متعاديتين، نزح الله دولتهم من أيديهم، وسلط عليهم العقوبة من أبناء جلدتهم،

وأهل ملَّتهم، وجعلهم رعايا، بعد ما كانوا رعاة، وضحايا بعد ما كانوا هداة، وأسارى لا تعرف لهم حقاً» (٦١)

إِنَّ النباهة صيَّروهم الله حكاما على أهل عمان عقوبة لهم على ما ألوا إليهم من فرقة وشقاق، وخروج عن شرع الله، هذا ما يعتقد الشَّيْخ سالم السبائي في النباهة. فهو وإن سجَّل لهم دورا، فهو لم يتمكَّن من أن ينفلت من النظرة التي تقدِّمه دوما، وهي أن النباهة لم يكونوا سوى ظلمة وطفة، جبايرة ويغاة... هذه النظرة لا تغيب عن ذهن الشَّيْخ، ولا تخلف كلما كتب عن النباهة.

إِنَّ هذا هو الإجماع الذي لا يمكن الخروج عنه. غير أن ابن رزيق خرج عن هذا الإجماع في بعض ما كتب عن ملوك بني نبهان، وقال عنهم: بأنَّهم عظام كرام، لهم ملاحم، ولهم شأن كبير، وأنَّهم من الكثرة، بحيث يتعذر ذكرهم كلهم بالتفصيل: «وكل واحد منهم هو هو في الشَّأن والسُّلطان في ذلك الرَّمَان بعمان، ولكنَّ الفلاح بن محسن هو الأشهر منهم جودا ونسبا وسياسة. وكان مسكنه في مقنيات من أرض السَّر، وهو الذي بنى فيها الحصن السامك، فسماه الأسود. وهو حصن عال منيع، وهو الذي غرس شجرة (الأمبا) بمقنيات، فكثر في عمان، وكانت هذه الشجرة قبله لا توجد في عمان... وكان الفلاح محبا للشُّعراء والشعر، مكرما لمن مدحه. وقد مدحه موسى بن حسين بن شوال بجملة قصائد، ومدحه غيره من أهل عصره، أجازهم وأنعم عليهم» (٦٢)

إذن إن ملوك النباهة لم يكونوا كلَّهم وصمة عار في جبين تاريخ عمان، بل كان فيهم الخير والمحسن والمحب للأدب، المشجِّع على قول الشعر، والمسهِّم في تطوير الحياة في عمان، كما سجَّل ذلك النصُّ السابق عن فلاح بن محسن.

وعنه قال الشَّيْخ سالم السبائي: «ويقال إنه كان عدلا في ملكه، وكانت مدة ملكه عشر سنين...» (٦٣) فهو يذكر هذه الشهادة نقلا عن غيره، من دون أن يبدو عليه الاقتناع بهذه الحقيقة، وكأنَّه يسجلها على مضض. إلَّا أن المهم هو أن في عهد النباهة ما هو إيجابي، وفيه من المنجزات ما وثبت إسهام بني نبهان في الحياة العمانيَّة.

كما امتدح الكاتب نفسه عرار بن فلاح، وقال: «وكان على وتيرة أبيه فلاح في الأخلاق والأعمال والكرم العربي وخصال الملوك، ولم تكن في أيامه حروب بعمان» (٦٤) ممَّا يذكره التاريخ. وكان مدحوا من ألسنة الشُّعراء على اختلاف أحوالهم، وكان عرار ملكا، له في الملك صوت عال

سبقت المجاري وطلت المسامي
وفتَ المباري وفقت المحاكي
ومجدك سام وجيدك عال
وخيمك صاف وسعيك زاكي
وعاشوا بنوك وحازوا المعالي
بفضل انقسام وحسن اشتراك (٧٣)

نحن لا نردّ هذه الأمثلة التي تكشف عن الجانب الإيجابي في حياة النباهة، وهي انصاف بعض ملوكهم بالأخلاق الحسنة، وفعل الخير، وإساءة المعروف: إذ ليس ملوكهم كلّهم على نمط واحد من الظلم والأخلاق السيئة، كما ذهب إلى ذلك أغلب المؤرخين العمانيين. ولكننا - أيضاً - لا يمكن أن نتخذ أشعار السّتالي أدلةً صحيحة على حسن أخلاق ملوك بني نهبان: لأنّ الشّاعر كان غارقاً ومتورّطاً في مدح هؤلاء الملوك، وقد أفرط في ذلك حتّى غدا ما قدمه عن كلّ من مدحه صورةً نمطيّة، كان ينسج على منوالها كلّما أراد مدح أي ملك من ملوك النباهة.

ونحن إذ نستشهد بأشعار السّتالي، نريد أن نلفت النّظر إلى وجوب توحيّ الدّراسة الموضوعيّة، والتّحليل المعقّد والتّعليل المنطقي، والكتابة المنصفّة، والحذر من الأحكام المتسرّعة، والتّخلّي عن الأفكار المسبقة في تناول الأحداث. وبخاصّة ونحن ندعو إلى إعادة كتابة التاريخ، وكشف الأخطاء، وإبراز المغالطات، التي حدثت في تسجيل التّاريخ العماني، وكتابتها، وبخاصّة تاريخ النباهة، الذي قيل فيه الكثير، وأولت أحداثه، وفُسرَت تفسيرات مختلفة.

إلا أنّنا نؤيّد من قال: «وقد وصف عهدهم (أي عهد النباهة) بالجبروت، ومع أنّه لا يوجد وجه للمقارنة بين حكم هؤلاء الملوك الذين أسماهم الفقهاء العمانيون بالجبابرة وبين الأنظمة الشّرعيّة المنتخبين، الذين اتّصفوا بالزهد والتّقوى والورع. إلا أنّنا لا نميل إلى الأخذ بهذا الحكم المطلق، ونرى أنّه يجب علينا أن لا نأخذ هذه الأحكام على أنّها مسلمات، لا نقاش فيها. فكما أنّ هناك المفسد المسيء، هناك أيضاً المصلح المصيب، بنطبق ذلك على ملوك بني نهبان الذين لم يكونوا جبابرة، كما ذكر بعض المؤرّخين...» (٧٤)

مما يسجّل للنباهة من إيجابيات، ويعدّ من منجزاتهم، دورهم في شرق إفريقيا، وما نشروا فيه من فكر، وما بنوا فيه من حضارة. وهو ما نعرض له فيما يأتي:

في الأفق العماني، لموسى بن حسين شاعرهم فيه مدائح طويلة وعريضة، تدلّ، إن دلت على شيء، فعلى الكرم وحبّ الشّقاء، ومن أراد أن يعرف مقامه فليلتصمه من شعر شاعرهم» (٦٥) قال ابن رزيق أيضاً: «مضى إلى طريقة أبيه في الكرم وحسن الخلق...» (٦٦)

ونذكر لهم أنّهم لا يحتجبون عن صادر ولا وارد، يدخل عليهم من شاء متى شاء (٦٧) أو على الأقلّ كان هذا خلق بعض ملوكهم كما قال ابن بطوطة عن أبي محمد بن نهبان: «... وعادته أن يجلس خارج باب داره في مجلس هنالك، ولا حاجب له، ولا وزير، ولا يمنع أحداً من الدخول إليه من غريب أو غيره، ويكرم الضيف على عادة العرب، ويعين له الضيافة، ويعطيه على قدره، وله أخلاق حسنة...» (٦٨)

هذه الصفات التي خلّعها ابن بطوطة على أحد ملوك النباهة، ونقلها الشّيع السّالي (٦٩) تدلّ على وجود بؤادر الخير، وعلامات المعروف، وأمّارات الإحسان بين بعض ملوك النباهة. فلم يكن عصرهم كلّ عصر فساد، ولم يكن كلّ ملوكهم عنصر فتنة وإفساد. ويستدلّ باحث على حسن أخلاق بعض ملوك النباهة بما ذكره السّتالي في مدح النباهة (٧٠) كمدحه أبا العرب يعرب بن عمر، الذي عرف عنه حبّه للعلم والعلماء (٧١)، وتهنئته السّلطان أبا الحسن زهل بن عمر، وعودته لوطنه بعد أدائه فريضة حج بيت الله الحرام. (٧٢)

قال السّتالي يمدح السّلطان زهل بن عمر بن نهبان:

سنا وجه زهل سنا البدر ذاكي

وأخلاقه المسك فوق المداك

وأبأه زهل من الأزد قوم

هم سمكوا المجد فوق السّمك

وشادوا علاهم وذادوا حمامهم

بسمر العوالي ودهم المذاكي

وزهل تجود أيادي يديه

لكلّ رعين إذا بالفكاك

وإعزاز جاز وإطلاق عان

وإعطاء راج وإلجاء شاكي

وكم طالب في العلّى شأو زهل

وما نال من نعله بالشّراك

أبا حسن عشت في ظلّ ملك

وغال عدوك ربّ الهلاك

النبهانيون في شرق أفريقيا

من المسائل التي تحير المؤرخ أو الدارس، الذي يكتب عن النباهنة، مسألة علاقتهم بشرق أفريقيا، ودورهم هناك، وإسهاماتهم في حياة الأفارقة. فهذه المرحلة، أو هذا الجانب غير مطروق بطريقة جيدة في الكتب والمصادر العمانية، وغير وارد في روايات المؤرخين العمانيين بشكل دقيق وموضوعي، بينما تطرق إليه بعض الذين كتبوا عن تاريخ عمان من غير العمانيين بطريقة مختلفة، فقد كانت كتاباتهم تنسب بعدم التأكد من صحة المعلومات المنقولة، أو المروية، وتتميز بتقديم تفسيرات وتأويلات وتحيزات... بسبب ندرة المعلومات، وعدم دقتها.

إن هذا يفتح المجال لأسئلة عديدة: ما هو السبب الذي جعل المؤرخين العمانيين يمتنعون عن الكتابة في هذا الموضوع؟ أو تسجيل هذا الحدث؟ أربح هذا إلى نقص في المعلومات؟ أم إلى تعدد تهميش دور النباهنة المغضوب عليهم؟ إذ يجب ألا يلتفت إلى تاريخهم، ولا يسجل، وبخاصة ما كان إيجابياً منه؟ إننا نذكر - فقط - ما يدينهم وما يجرمهم وما يزهدهم الناس فيهم؟

إذا ما تسامعنا عن علاقة النباهنة بشرق أفريقيا: متى بدأ وجودهم فيها؟ متى رحلوا إليها؟ ولماذا انتقلوا إليها؟ ما هي إنجازاتهم فيها؟ كيف كانت علاقتهم بالسكان؟ هل كانت سيرتهم فيها كسيرتهم في عمان؟ وكيف كانت علاقتهم بعمان في أثناء وجودهم في شرق أفريقيا؟ كم كانت مدة بقائهم في شرق أفريقيا؟ إلى غير ذلك من الأسئلة الكبيرة التي يتطلع الدارس الناقذ الباحث إلى إيجاد أجوبة حقيقية عنها، فإننا لا نظفر بالإجابات المقنعة، على الأقل في الوقت الراهن، أو في ضوء ما نجد من روايات وكتابات عن النباهنة.

قال باحث: «ففي بداية القرن السابع الهجري الثالث عشر الميلادي وصلت مجموعة عمانية كبيرة إلى شرق أفريقيا، دفعتها عوامل سياسية، ألا وهي مجموعة عمانية من النبهانيين. والمعروف أن النبهانيين قد فرضوا سيطرتهم على عمان في أواخر القرن السادس الهجري الثاني عشر الميلادي، بعد منازعات عديدة مع القوى المتصارعة آنذاك في عمان.

واستناداً إلى مخطوطة تاريخ (بات) إن السلطان سليمان بن المظفر النبهاني عندما طرده اليعربي، رحل إلى (بات) واستقر فيها عام ٦٠٩هـ / ١٢٠٤م ومعه كثير من

الفرات». وقد تزوج سليمان النبهاني من ابنة حاكم (بات) البقاوي، وحصل على حكم المنطقة كهدية زواجه من والد العروس، حاكم (بات) «وهكذا أصبحت (بات) منذ ذلك الوقت مركزاً للسلطة النبهانية التي فرضت سيطرتها على ساحل أفريقيا الشرقي إلى أن انتهى الأمر بخضوع النبهانيين إلى السلطة العبرية في زنجبار...» (٧٥)

تبقى البداية غامضة، غير معروفة، أو غير متفق عليها، في الزمان والسبب والشخص الذي رحل إلى هذه المنطقة. (٧٦) «ما يهيمنا في هذا المجال هو أن النبهانيين وكل المهاجرين العمانيين كانت لهم جهود طيبة في إنعاش حركة التجارة العربية في شرق أفريقيا، وقد ساعد هذا الانتعاش على قدوم الكثير من التجار العمانيين إلى موانئ الشرق الأفريقي ومدنه». (٧٧) يضيف الدكتور رافت غنيمي، «خلال فترة حكم الأسرة النبهانية التي استمرت من القرن الثالث عشر الميلادي، حتى أواسط القرن الثامن عشر في شرق أفريقيا وضعت الأسس لحضارة إسلامية عربية عمانية مزدهرة، شملت مختلف حياة الناس في هذه الجهة الأفريقية. (٧٨) إن هذا لا يدل إلا على شيء واحد هو الوجود القوي للنباهنة في شرق أفريقيا، وتأثيرهم الواضح في الحياة العامة هناك، ودورهم الكبير في إنعاش الحركة التجارية والحياة العلمية، وبخاصة في منطقة (بات)، التي رعت الحضارة والعلم والثقافة، ونشرت الإسلام بين كثير من الأفارقة، وأقامت علاقات قوية مع سكان المنطقة، سواء في الساحل أم في الداخل». (٧٩)

«وعلى الرغم مما تعرضت له الأسرة النبهانية من صراعات أسرية حول السلطة إلا أنها استطاعت أن تحقق انتعاشاً كبيراً في الساحل الشرقي لأفريقيا حتى أصبحت جزيرة (بات) مركزاً للسلطة النبهانية التي شملت عدة جزر وبعض الموانئ الهامة على الساحل الأفريقي، واستطاعت أن تخضع معظم مقاطعات الساحل تحت لوائها، وذلك قبل أن يدمعها الخطر البرتغالي في أوائل القرن السادس عشر الميلادي». (٨٠)

هكذا نسجل أن النباهنة أسهموا مع بقية العمانيين في تنشيط الحركة العلمية والتجارية في شرق أفريقيا، وبذلك يكون لما قاموا به دور في تثبيت الوجود العماني في هذه المنطقة من العالم. قال أحمد درويش «لقد ساعد الوجود العماني في شرق أفريقيا الثقافة العربية دون شك في أن تكتسب موضعاً متميزاً في قارة أفريقيا، وهو موضع تقدمت

من خلاله الدعوة الإسلامية في أرجاء أفريقيا كلها، وعلى نحو خاص في شرقها» (٨١) والنباهنة أحد أطراف هذا العمل الكبير.

كما أن وجود النباهنة في شرق أفريقيا أو انتقالهم إلى تلك المنطقة في القرن السابع الهجري الثالث عشر الميلادي أُرِخ أو سجل ظهور أول دولة عربية عمانية بشرق أفريقيا (٨٢) هذا في حد ذاته مكسب وإنجاز وشرف يسجل للنباهنة، ويعد سبيلهم في تاريخ عمان: إذ أسسوا لعمل كبير، وتقدموا في طريق تثبيت الوجود العماني الإيجابي في أفريقيا، الذي أكد حضور متميز وفعال في المنطقة. وما يزال التواصل موجودا بين عمان وشرق أفريقيا، وبخاصة مع زنجبار

ودولر افريقية أخرى مثل غانا. ففي مجال الأدب العربي مثلا يذكر الدكتور أحمد درويش: «... وربما كان كتاب جبهة الأخبار في تاريخ زنجبار للشهيد سعيد بن علي المغيرة، تحقيق الأستاذ محمد علي الصلبي واحدا من المصادر النادرة التي تساعد على إعطاء صورة عن قوة اللغة العربية وتغلغلها في نفوس عامة الناس وخاصتهم، وعن بلوغ الأدباء العمانيين في شرق أفريقيا مبلغا رفيعا في التعبير بها واتخاذ الشعر زينة تزدان بها الغلاع والحصون والسيف وتسجل بها الوقائع والانتصارات والمناسبات المختلفة...» (٨٣)

يقول الدكتور رأفت غنيمي: «وخلال فترة حكم الأسرة النباهنية التي استمرت من القرن الثالث عشر الميلادي حتى أواسط القرن الثامن عشر في شرق أفريقيا وضعت الأسس لحضارة إسلامية عربية عمانية مزدهرة، شملت مختلف حياة الناس في هذه الجهات الافريقية» (٨٤)

من يدلل على المكانة التي حظي بها النباهنة في شرق أفريقيا ما لقيه أول ملوك النباهنة وأول حكامها في الساحل الشرقي لافريقيا سليمان بن مظفر النباهني، ما حظي به من استقبال كبير وحفاوة بالغة من العرب الموجودين في المنطقة، ومعظمهم من عمان (٨٥)

هذه الحقائق، أو هذه الكتابات المتضاربة أو المتباينة لتاريخ النباهنة في شرق أفريقيا تفرز مجموعة من الأسئلة: ١ - لماذا هذا التباين وهذا التمايز بين ما كتبه المؤرخون العمانيون في الموضوع وما ذكره المؤرخون والدارسون غير العمانيين؟ فإذا كان هؤلاء الأخيرون قد سجلوا بعض

الدور الإيجابي للنباهنة في المنطقة، فإن المؤرخين والدارسين العمانيين لم يتعرضوا للموضوع أصلا، أو ذكروا ذلك باحتشام. فالشع أحمد بن حمد الخليلي مثلا حين تحدث عن الوجود العماني في شرق أفريقيا وأنارهم الفكري والعلمي، استعرض باختصار المراحل التي وجد فيها العمانيون، أو التي مرّوا بها هناك، وحين وصل إلى النباهنة لم يزد على قوله: «... ولا أدل على ذلك من قيام دولة بني نهان في القرن السابع الهجري هناك في شرق أفريقيا في أرض (بسة) واستمر وجودهم زمنا طويلا» (٨٦) سرد مجموعة من إسهامات الطماء، ولم يذكر شيئا عن النباهنة، لماذا هذا التحييد والتهميش وهذا الإغفال من الكتاب

العمانيين؟ ثم من أين استقى الدارسون غير العمانيين معلوماتهم؟ وإن كانت مضطربة - أحيانا مع ملاحظة أن بعض الكتابات تشكك في بعض ما روي، وما تنوّل (٨٧)

٢ - لماذا نجح النباهنة في (بات) وفي شرق أفريقيا، ولم ينجحوا في عمان في علاقتهم مع العمانيين فيها؟ لماذا تقبلهم العمانيون هناك في أفريقيا، ولم يتحمسوا لها في عمان؟ لماذا يطرد الملك النباهني من عمان ويستقبل ويحتفى به في أفريقيا؟ (٨٨) لماذا لا تذكر إسهامات النباهنة وإنجازاتهم في شرق أفريقيا بدقة؟ (٧٠)

٣ - ما هو دور بني نهان الحقيقي في شرق أفريقيا؟ إن ما ذكرناه يؤكد أن عهد بني نهان لم يخل من الجوانب الإيجابية، التي تستحق الذكر والتوثيق، فلم يكن عهدهم كله أسود: حتى يهمل تاريخهم، ويكرهم الناس: كما أشار بعض من كتب عنهم. فقد كان في تاريخهم ما يحمد لهم، ويوفى من شأن عمان. من هذه الجوانب المجال الأدبي الذي نعرض له فيما يأتي.

حالة الأدب في عهد النباهنة

إن ما عرف من ضعف في اللغة، وانحطاط في الأدب في عصر ما سمي بالعصر المملوكي، أو التركي أو العثماني، أو الانحطاط، الذي تزامن، أو قابل جزء منه عصر النباهنة، قد سلم منه الأدب العماني في ظل بني نهان. قال الدكتور أحمد درويش عن العصر المملوكي أو التركي: «ولقد تميّزت فترة العصر التركي هذه بسمّة كان لها تأثيرها الأدبي، وتمثّلت في أن حكام قلب العالم العربي لم يكونوا من العرب، ومن ثمّ كان تشجيعهم للأدب قليلا: لأن فهمهم وإدراكهم له

أَنْ وَجُود النباهنة في شرق افريقيا أو انتقالهم إلى تلك المنطقة في القرن السابع الهجري الثالث عشر الميلادي أُرِخ أو سجل ظهور أول دولة عربية عمانية بشرق افريقيا

كان قليلا، وقلّت مجالس الشعراء والأدباء، وقلّ رواج الشعر، وتدنوّ الناس له، فهبط مستوى الشعر اللغوي هبوطا بيّنا، واتّجه الشعراء لإرضاء أذواق العامة، وعوضوا ضعف المستوى اللغوي بالاكثار من الزخارف والمحسنات اللغوية، التي أثقلت الشعر في مجمله في هذه الفترة، وجعلته هابطا ممجوجا:» (٨٩)

أكد الدارسون أن هذه الظاهرة غير بارزة - تقريبا - في الأدب العماني، في هذه الفترة الممتدة ما بين القرنين السابع والثالث عشر الهجريين، بما فيه عهد النباهنة، لانقفاء العوامل والأسباب التي أثّرت في آداب بقية الأقطار العربية (٩٠). لقد وجد أدب جيد، وشعر حسن في هذه الفترة، ينسج على منوال الشعر القديم: الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي، ويستوحى شعراء هذه العصور ويعارضهم، ويعمل على الارتقاء إلى مستواهم، ويحاول التفوّق عليه، كما كان يصنع السّالي والنبهاني والكيناوي واللواح والروصي... قال سالم بن علي الكلباني عن السّالي: «لقد طالعا ديوان السّالي بشعر بديع بليغ، حسن الذّهابة، واضح المعاني، سهل الكلمات، سلس الأسلوب، يضاها في جودته وعذوبته أجود الشعر العربي وأعذبه، يحسن من يطلع عليه أنّه أمام شاعر فحل، له ثقافة واسعة، ولغة صحيحة، وفكر حصيف، يميّز به ما يأتي وما يدع...» (٩١)

ما يميّز به شعر كثير من شعراء هذه الفترة، السّلاسة في الأسلوب، والقوّة في اللغة، وحسن الذّهابة، وجمال الصّياغة، ووضوح المعاني، والبعد عن التّكلف في كثير من نماذجهم... هذه المميّزات تجعل من هذا الشعر قريبا جدا من الشعر العربي في عصوره الزّاهرة، ويعيدنا عن طبيعة الشعر المعروف في العصر المملوكي. وهو ما يعطي أهميّة لعصر النباهنة في عمان. قال السّالي:

ومحكمة راح السّالي واغتدى
بمدحك في أبياتها يتفوّق
فهذبها لفظا ومعنى وصيغة
وأحكمها فيه البديع المنمّق
فجاءت تسرّ السّامعين بمثل ما
شاهد جرير أو شاهد الفرزدق (٩٢)

وسليمان بن سليمان بن مظفر النبّهاني شاعر كبير، له ثقافة واسعة، متمكّن في اللغة، مبرز في علوم الآلة، وهو: «سلطان وشاعر واسع الثّقافة» (٩٣) قال الشّيخ السّالمي عن سليمان

بن سليمان النبّهاني إنّهُ شاعر فحل، له قصائد تكشف عن عبقريته، وتوفّق في الشعر، قصائده تضاهي المعلّقات السّبع: «... وهو صاحب الديوان الغزلي الحماسي، أنبأ فيه عن فصاحته، وأبان فيه عن بلاغته. ثمّ ذكر له هذه الأبيات. أنا الذي استخضع الأملاك فانضضت

واستخدم المرفه البتار والقلماء
أنا أجل ملوك الأرض مرتبة
نعم، وأكثر أملاك الوري همما
مناقبني كنجوم الأفق في عدد
ونائلي لوفودي يفيض الدّيماء
كاللّيت بأسا إذا اللّيت الهومس سطا
والبحر جودا إذا البحر الخضمّ طما
كفّي، يفيض عطاء لا انقطاع له
على العفّاة، وصمصام يفيض دما
مرّ العقاب لمن يبغي معاينة
حلو السّمائل مفضّلا إذا رحما
أنا ابن نبهان غطريف الملوك فهل
مفاخر لهمام للسّماء سما
أدت الجيوش وهجنت الملوك وأم
طبت الخيول وسدت العرب والعجماء
سل عامرا وبني عمرو وكعب وسل
شبانة وعزيراء، من لها صدما
وجابرا ويزيدا والعباد، وسل
قضاة، ليس ذو جهل كمن علما
يخبرك من شئت منهم أنني ملك
أنعلي الجريل وأجلو ظلم من ظلما
لو صوّر الموت لي قرنا ويسادني
إذا لجندلته ملّقا أو انهزمنا
أعدمت بالسّيف موجود الطّفاة كما
أوجدت بالجود والإحسان من عدما
إذا نطقت بفضلني قال حاسده
أصدق به ولسان الحمد لا جرما
وأكثر ديوانه على هذا النّحو، وله رائة ذكر فيها مفاخر
أجداده، تراحم المعلّقات السّبع بلاغة، وتزيد عليها عذوبة
ورشاقة» (٩٤)
إن شعر النبّهاني يمثّل عصر القوّة في الأدب العماني، ويكشف
عن حقيقة مهمّة في التّاريخ العماني، المتمثّلة بعهد النباهنة.
يقول أحمد درويش: «غير أنّنا إذا عدنا إلى شعر النبّهاني،

يبين بعض الصفحات التي نقلت عنهم. وهذا ما يدفع إلى عدم تقديم حكم عام عن النباهة، وأن عصرهم كان كله أسود، ليس فيه ما يشرف التاريخ العماني؛ وقد كانت الدعوة إلى الزهد في قراءة هذا التاريخ، أو الإطلاع عليه هو ما كان يتبنى. إن هذا تجنُّ على التاريخ، وخطأ في حق الأجيال، وتطرف في الحكم، وقفز على مجال البحث، وحد من المزيد من الدراسة. وفي النهاية هو طمس للحقائق، وظلم لهؤلاء الذين شاركوا في بناء التاريخ العماني.

الفتاح

أولا - حديث المؤرخين عن النباهة مختصر جداً وقليل؛ رغم الفترة الزمنية الطويلة التي حكموا فيها، وهي خمسة قرون وزيادة، ورغم جسامه الأحداث التي وقعت في عهدهم، هذا يدل على غموض في حياتهم، وندر في المعلومات عنهم، ويفسر انصراف الناس عن الحديث عنهم، وعدم الاهتمام بسيرتهم وأعمالهم؛ لرسوخ فكرة التجبر والطغيان في أذهانهم، التي أخذوها أو كونوها عن النباهة. كما أن المعلومات عنهم تستقى من مصادر محدثة، ينقل بعضها عن بعض، ويذكر للتحيات نفسها والأحكام ذاتها

إن يبدو أن تاريخ النباهة كان مصدره واحداً تقريباً، لم يصف فيه إلا على السابق شيئاً سوى نقل ما قرأ وما سمع، من دون تمحيص أو نقد أو مقارنة أو تأمل أو كشف عن الأخطاء أو المغالطات أو سوء الفهم أو التأويل... فجاءت معظم الكتب نسخاً مكررة، مثلما ورد في كتب كشف الغمة والفتح المبين والمصحفة القحطانية وثقفة الأعيان وعمان عبر التاريخ وغيرها.

ثانياً - الفكرة المسجلة عن النباهة مثبتة في الأذهان، وهي أنهم ظلمة جوررة، عهدهم كان عهد ظلام في تاريخ عمان... ما يحتاج إليه الدارس - فقط، هو البحث عن الأدلة والبراهين التي تؤكد ذلك.

ثالثاً - تذكر أخطاء النباهة وترصد وتستقصى بدقة، ولو من غير تثبُّت. بينما يشار إلى أخطاء معاصريهم باستحياء، مع البحث عن المبررات لها، والدفاع عنها، وتجاهل بعضها. لاشك أن النباهة أخطأوا كثيراً، ولرتكبوا جرائم كثيرة، وعطّلوا تطور الحياة في عمان في بعض الأحيان؛ بسبب مخازيهم، لكن الأحكام التي صدرت في حقهم كانت عامة، وغير مدعومة بأدلة أحياناً. من ذلك أنه تذكر للنباهة وتنسب إليهم أفعال الجبروت والقهر والفساد والظلم وغيرها من الأفعال المشينة السيئة، وإذا انتظرنا أو طلبنا سرد

بعيدا عن سلوكه، وفي ضوء التساؤل الذي طرحناه حول انتماء شعر ذلك العصر إلى نعمة (الضعف اللغوي)، التي كانت سائدة خلال هذه الفترة، في مناطق أخرى من العالم العربي، فسوف نجد نصوص النبهاني أيضاً تؤكد ما أكدته من قبل نصوص السطالي من بعد عن روح الضعف اللغوي، واقترب من فكرة الديباجة القوية، وتلمس لروح هي أقرب ما تكون إلى روح العصر العباسي من ناحية، أو إلى محاولات البارودي في الإحياء، من ناحية ثانية... (٩٥)

كما يمثل شعر الكيداني (موسى بن حسين بن شوال الحسيني) أحد المعالم البارزة المهمة في الأدب العماني، ويقف شاهداً على القوة التي عرفت في الأدب العماني بخاصة، والأدب العربي بعامّة. لقد سجل الدارسون لهذا الشعر جزالة اللفظ وفخامته، والموسيقى الرتيبة الإيقاع. وفي غزله الرقة والغزوة... (٩٦) قال سعيد الصقلاوي عن الشاعر: «لقب بالكيداني لتمتّع شعره بجزالة اللفظ وحسن اختيار الكلمات، وعذوبة النغم وحلاوته، فكان معانيه تشبه رائحة الكيد». والكيد نوع من الأشجار المطرة المعروفة بعمان، ولذلك لقب الشاعر بالكيداني... (٩٧)

قال الكيداني يمدح فلاح بن محسن بن سليمان:
ملك إذا الأمطار عزّ نزولها

أغنى عن الأمطار فيض نواله
وتكاد عين الشمس من أفلاكها

تهوي إلى تقبيل ترب نعاله
سمح الزمان به وما من قبله

سمح الزمان من الورى بمثاله
ما جنته مستحباً أو وإفدا

إلا وجاه بجاهه ويماله
يفري سباح اليد من أعدائه

فكانهنّ لديه بعض عياله
يعطي ويمنح جاره ووقوده

ويكرّ يوم الطعن في أبطاله
لو وازن الدنيا وساكنها مسا

ما وازنو في القدر ظفر شماله
يا أيها البدر الذي من سعده

لم تنقض أفلاكه بزواله (٩٨)

المهم إن عصر النباهة عرف أدبا قويا، يختلف كثيرا عن الأدب الذي عرفته كثير من البلدان العربية الأخرى، وهو ما يحسب في الإيجابيات التي تسجل للنباهة، وهو أيضا ما

الواقعات أو تقديم الأدلة فإننا لا ننظر إلا بالآثر القليل. فكيف حكم الناس عليهم هذا الحكم، وسحبوه على طول مدة حكمهم؟ من هنا نتساءل ما هي مصادر هؤلاء عن حياة النباهة أو حكمهم؟

رابعة: منهجية كتابة التاريخ العماني في حاجة إلى إعادة النظر، في طريقة تسجيله، وفي كيفية روايته، وفي مصادره المعتمد عليها بصفة عامة، ومن حيث تقديمه، ومن حيث التركيز فيه على أحداث معينة وعصور محددة، والتغافل عن بعضها الآخر، ومن حيث الثغرات الكثيرة الموجودة فيه، ولم تملأ بأي سبب من الأسباب...

يفتقر ما كتبه المؤرخون العمانيون (تاريخا وسيرا وأحداثا) إلى التحليل والمناقشة والاستنتاج. ومحاولة ملء الفجوات والثغرات، كما هو مطلوب من المؤرخ. كما أن التاريخ كتب - في معظمه - بطريقة أفقية، وليس بطريقة عمودية: يربط حلقاته بعضها ببعض. أي اعتمد فيه أو لجئ إلى طريقة السيرة، والحديث عن قيام الدول، منفصلة عن بعضها البعض. كما كان هذا الشأن مفتقرا إلى الوثائق والشهادات والمذكرات. وكان يعتنى فيه كثيرا بالشكل وليس على المضمون: كالحديث عن القولية والعزل والفتن والحروب والمكائد والمؤامرات، والتنافس على السلطة، واحتلال مناطق نفوذ، وقتل ونهب وفساد. أهذه هي الحقيقة؟ أم أن مصادر للتاريخ الحقيقية فقدت؟ أم أن هناك قصدا لتوجيه الأحداث توجيهها بحقق أهدافا معينة؟ أم أن هناك توجهها لتقوية تاريخ عمان؟

خامسة: تناول تاريخ النباهة يختلف بين المؤرخين العمانيين وغيرهم. المؤرخون والدارسون العمانيون ينطلق - معظمهم - من أفكار مسجلة مسبقا عن النباهة، وهي أنهم ظلمة وجبابة ومفسدون في الأرض وعتاة، ومصادره تكاد تكون واحدة، من هنا تكون نتائجهم التي يسجلونها واحدة. كما يسلّمون أن الناس أعملوا تاريخ النباهة: لأنهم يكرهونها. لهذا وجدت ثغرات كثيرة في رصد حياتهم. وربما تمعد بعضهم عدم ذكر جوانب من حياتهم، وبخاصة الإيجابية منها: خوفا من الخروج عن الإجماع. بينما انطلق الدارسون غير العمانيين في كتاباتهم من التجرد من أفكار مسبقة، كما عدوا مصادره، ونوعوا منابع كتاباتهم، وحاولوا ملء بعض الثغرات، واجتهدوا في التعليل والتأويل. وربما كتبوا من دون فهم للواقع العماني، الذي طغى عليه

التخازن والخصام. وربما كان تقييمهم أو تفسيرهم لبعض الأحداث والواقعات غير صحيح.

سادسة: لماذا يستمر النباهة في الحكم خمسة قرون، وهم يظلمون الناس ويجهبون، ويعيثون في الأرض فسادا؟ ونحن نعلم مما ذكره المؤرخون العمانيون أن الطغاة والجبابرة لا يمكنون في الحكم طويلا؟ (٩٩) سابعة: ماذا قال المغاربة عن النباهة، مع العلم أن الصلة والتواصل والخراسل والتلاقي بين المشاركة والمغاربة لم ينقطع أبدا منذ القرن الثاني الهجري؟ والسؤال عن أحوال الهجيين لم يتوقف؟ وتقديم الدعم والنصح للجهة التي يسود فيها الفساد والغوصى لم ينقطع، والاهتمام بأحوال الطرفين لم يفتقر؟ فنحن لم نقرأ شيئا من ذلك؟ (١٠٠)

ثامنة: يُنظر إلى ما ارتكبه النباهة، وما اقترفوه، ولكن لا يلتفت إلى ما فعله فيهم خصومهم. ولم تذكر الأسباب الدافعة إلى ذلك السلوك، ولا يوضع ذلك في سياق التاريخ العماني، وما اتسمت به الحياة في عمان بصفة عامة.

تاسعة: كيف كانت عمان في عهد النباهة: علميا وثقافيا وأدبيا واقتصاديا وسط ما نقل عنهم من الفساد السياسي والاجتماعي؟ وقد حكموا مدة خمسة قرون؟ أين تكون هؤلاء العلماء وكيف؟ وماذا كان دورهم فيما حصل في عهد النباهة؟

يقول أحمد درويش: «وأيًا ما كان الرأي في الحكم على هذا العصر وقيمته، فإن اتجاهها أيضا حتى ممن أدانوا من المؤرخين العمانيين إلى الاعتزاز بقيمته الأدبية، واعتبار شعرائه ممثلين لفترة من فترات النضج في تاريخ الأدب العماني، حتى إن الشيخ السالمي ليرتفع في تحفة الأعيان بإحدى قصائد سليمان بن مظفر النبهاني إلى مقام المعلقات السبع، ويرى أنها تزيد عليها عذوبة ورشاقة» (١٠١)

عاشرة: كيف يعقل أن يقضي النباهة خمسة قرون في الحكم ولا يسمع لهم إنجاز؟

حاشي عشر: طغيان المدح في عصر النباهة، وبخاصة عند السحالي والنبهاني والكيداي، وغياب الحديث عن المنجزات الحقيقية، والاكتفاء بأوصاف عامة، والافتخار... يفتح المجال للنسائل عن مدى ما قدمه النباهة من أعمال ذات أهمية في عمان وفي مسيرته. هذا على خلاف ما عرف عن

شعراء عمان الذين كانوا يتتبعون المنجزات والأعمال ويسجلونها بدقة. من هؤلاء اللوح الخروصي المعاصر لدولة النباهنة (١٠٧)

ثاني عشر: ماهي مناطق نفوذ النباهنة؟
ثالث عشر: لماذا كان الشعر أكثر تعبيراً، وتسجيلاً للتاريخ من التاريخ نفسه؟

رابع عشر: ألم يكتب العمانيون مذكرات؟
خامس عشر: كيف كانت العلاقة بين النباهنة والعبارة؟

سادس عشر: يجب دراسة تاريخ النباهنة ضمن تاريخ عمان، وفي إطار البيئة العمانية، وفي سياق ما تتحرك فيه الحياة العمانية، وضمن المعطيات التي يعيشها المواطن العماني بعمامة، وضمن ما تتميز به عقلية العماني، وانطلاقاً من الظروف الاجتماعية، والأعراف التي تحكم حياة العماني، واعتباراً للأحداث والحقائق والمتغيرات التي أفرزتها.

سابع عشر: تاريخ النباهنة يؤخذ نغماً من الكتب، ومن الإشارات العابرة. فعلى الدارس أن يتأمل هذه الإشارات، ويقارن ويخصص ويوازن ويستنتج.. فهذه النقف وهذه المذرات تكون للدارس منطلقاً للبحث، والتفتيح في حياة النباهنة، وفرصة ومجالاً لعرض مجموعة من الأسئلة.
ثامن عشر: تاريخ النباهنة سجل (ولا أقول كتب) - أحياناً - عن أرواح ومراتب عن أفكار مسبقة.

حاولنا في هذه الصفحات تقديم مجموعة من المعطيات، ونقد جملة من الأفكار، وسرد ثلثة من الحقائق، وعرض بعض الأسئلة: قصد بحث الهمم، وإثارة البحث، للوصول إلى الحقيقة، الكامنة في بطون الوثائق، والمختفية وراء بعض التوجهات، والغائبة: بسبب عدم التخطيط للكشف عن التاريخ بجدية. ويعزم وإدارة البحث والدراسة. وفقنا الله إلى الإجابة عن الأسئلة المعروضة، والكشف عن الحقائق الغائبة.

الهوامش

- (١) ينظر سالم بن حمود السنيابي، عمان عبر التاريخ، ج ٣، ط ٣، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، ١٤١٥.
- (٢) ١٩٩٤، ص ٩٤.
- (٣) نور الدين عبد الله بن حميد السالمي، تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان، ج ١، مكتبة الإمام نور الدين السالمي، مسقط، سلطنة عمان، ١٩٩٥، ص ٣٥٢. ينظر أيضاً ص ٣٦٢، ٣٦٣. وعمان في عهد بني نهسان، كتاب عمان في التاريخ، وزارة الإعلام، ودار أمول للنشر الحدية، لندن، ١٩٩٥، ص ١٧٥.
- (٤) تحفة الأعيان، ص ٣٥٣.
- (٥) الدكتور علي عبد الخالق علي، الشعر العماني مقوماته وتجاهاته وخصائصه الفنية (ج ١، ج ٢)، سنة ١٩٨٤م، ص ٢٩.
- (٥) ينظر ما كتبه سعيد المتقلاوي في كتابه: شعراء عمانيين، ط ١، سنة

١٤١٢/١٩٩٢م، ص ٦٦.

(٦) عمان في التاريخ، ص ١٦٨. ينظر بقية الصفحات وبهاج التنباهي (سليمان بن سليمان التنباهي)، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، ١٤٠١ هـ / ١٩٨١م، ص ٢١٣، ٢١٤.

(٧) عمان في التاريخ، ص ١٧٨.

(٨) المرجع السابق، ص ١٦٦. وقد أورد الباحث نماذج عن هذا الاضطراب وسوء الظهور بما ذكره الأركوي وبأدب ينظر ص ١٦٧، ١٦٦.

(٩) المتصفية القحطانية، ص: ٨١٨.

(١٠) تحفة الأعيان ج ١، ص: ٣٥٢.

(١١) الدكتور أحمد درويش، تطوير الأدب في عمان المصادر المناهج المراحل، النشاز، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، سنة ١٩٩٨م، ص ١٣٢. ينظر تحفة الأعيان ج ١، ص ٢٥١.

(١٢) عمان عبر التاريخ ج ٢، ص: ٩٧.

(١٣) تطور الأدب في عمان، ص: ١٢٤ ينظر الشعر العماني... ص ٢٦، وهامش ص ٣١.

(١٤) تطور الأدب في عمان... ص ١٣٣.

(١٥) ينظر المرجع نفسه، ومحمد بن محمد بن رزيق بن بخت، الفتح المبين في سيرة السادة الجوسجدين، ط ٥، تحقيق عبد المنعم عامر وبمحمد حسني عبد الله، نشر وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، سنة ١٤٢٢ هـ / ٢٠٠١م، ص ٢٢٩، ٢٣٠. والشعر العماني اتجاهاته ومقوماته وخصائصه الفنية، ص: ٢٦، ٣١.

(١٦) جي كيركسان، التاريخ المبكر لعمان الإسلامية في شرق إفريقيا، حصاد ندوة الدراسات العمانية مع ٥ ط ٢، البحوث والدراسات التي قدمت في الندوة، ذي الحجة ١٤٠٠ هـ نوفمبر ١٩٨٠م - وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، (د، ر)، ص: ٢٨٣ وقد أورد أمثلة أخرى على هذا الخلط في هذا التاريخ مما جعله يفتقر عدم الوثوق في التاريخ ولا في أسماء الحكماء، ينظر ص: ٢٨٤ كما أشر الباحث آخر إلى أن رزيق «لا يفتقر الثقة في تدوين التاريخ عند ذكره الوثائق والأحداث»، ينظر كتاب، عمان في التاريخ، ص: ١٧٤.

(١٧) الفتح المبين في سيرة السادة الجوسجدين... ص: ٢٣٠.

(١٨) المرجع السابق، ص ٢٢٩.

(١٩) عمان عبر التاريخ ج ٢، ص: ٩٨. ينظر أيضاً ص ٩٩.

(٢٠) عمان عبر التاريخ ج ٢، ص: ٩٤.

(٢١) المرجع السابق، ص: ٩٥.

(٢٢) المرجع نفسه.

(٢٣) ما وضعناه بن قوسين لم يكن واضعاً في المخطوط، اجتمعنا في إقتراف طبعه، فاجتمعنا إلى ما أتبيناه فقد ذكرنا الكلمات غير صحيحين، أي هما غير ما أتبيناه.

(٢٤) حميد بن محمد بن رزيق، المتصفية القحطانية، (مخطوط)، موجودة في مكتبة جامعة كسوفور، بريطانيا، تحت رقم ٨١٨.

(٢٥) عمان عبر التاريخ ج ٢، ص: ١١٢. ينظر أيضاً ص: ١٠٧، ١١٠.

(٢٦) المرجع السابق، ص: ١١٤. ينظر أيضاً كتاب تحفة الأعيان ج ١، ص ٣٥٤.

(٢٧) المرجع السابق، ص: ١٠٣.

(٢٨) المرجع نفسه، ننظر فصلته كاملة في كتاب: تحفة الأعيان ج ١، ص ٣٥٤ وما بعدها.

(٢٩) عمان عبر التاريخ ج ٢، ص: ١٥٠. ينظر أيضاً تحفة الأعيان ج ١، ص ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠. وعمان في التاريخ، ص ١٧٦.

(٣٠) تحفة الأعيان ج ١، ص ٢٧٨. ينظر أيضاً ٢٨٩.

(٣١) ينظر المرجع السابق، ص ٣٧٩. وعمان عبر التاريخ ج ٢، ص ١١٩.

(٣٢) ينظر تحفة الأعيان ج ١، ص ٢٨٨ وما بعدها، وعمان عبر التاريخ ج ٢، ص ١٥٣ - ١٦٦، وعمان في التاريخ، ص ١٧٦، ١٧٧.

(٣٣) «النباهنة كعنان على عمان، الموزج من تاريخ عمان، سلطة مسيوية القهر، إصدار وزارة الإعلام، سلطنة عمان، سنة ١٤١٦ هـ / ١٩٩٥م، ص ٤٤، ٤٥.

ينظر أيضا الفتح المبين في سيرة السادة البوسيديين، ص: ٢٢١ وما بعدها
وعمان في التاريخ، ص: ١٧٦
(٢٤) عمان عبر التاريخ ج٣، ص: ١٠٥. ينظر أيضا ص: ١٠٦.
(٢٥) المرجع السابق، ص: ١٤٥.
(٢٦) تحفة الأعيان ج١، ص: ٤٠٠، ٤٠١. الرأي نفسه، والشعور ذاته
سجلهما الشيخ سالم بن حمود السبائي. ينظر كتابه عمان عبر التاريخ
ج٣، ص: ١٦٩
(٢٧) عمان في التاريخ، ص: ١٧٦
(٢٨) ينظر تحفة الأعيان ج١، ص: ٣٧٨. و عمان عبر التاريخ ج٣،
ص: ٨٩ وما بعدها
(٢٩) تنظر الرسالة التي أرسلها الملك إلى الخارجيين عنه، تحفة الأعيان
ج١، ص: ٢٤٢ وما بعدها
(٣٠) عمان عبر التاريخ ج٣، ص: ٨٧. ينظر ص: ٨٨، ٨٩
(٣١) المرجع السابق، ص: ٨٦.
(٣٢) عمان عبر التاريخ ج٣، ص: ١٤٩.
(٣٣) المرجع السابق، ص: ١٣٩، ١٤٠. ينظر أيضا ص: ١٣٥.
(٣٤) تحفة الأعيان ج١، ص: ٢٨٧. ينظر أيضا عمان عبر التاريخ ج٣،
ص: ٩٢
(٣٥) عمان في التاريخ، ص: ١٦٥. ينظر أيضا عمان عبر التاريخ ج٣،
ص: ١٣٥، ١٣٦.
(٣٦) عمان عبر التاريخ ج٣، ص: ١٧٠، ١٧١.
(٣٧) المرجع السابق، ص: ١٢٩، ١٤٠.
(٣٨) الفتح المبين في سيرة السادة البوسيديين، ص: ٢٢٩.
(٣٩) ينظر مثلا المرجع السابق، ص: ٢٢٠.
(٤٠) ينظر مثلا تحفة الأعيان ج٢، ص: ٤ وما بعدها
(٤١) عمان في التاريخ، ص: ١٧٧.
(٤٢) ينظر عمان عبر التاريخ ج٣، ص: ١٧٣.
(٤٣) ينظر عمان عبر التاريخ ج٣، ص: ١٧٩.
(٤٤) ينظر المرجع السابق، ص: ١٧٢، ١٧٩، ١٧٩.
(٤٥) عمان في التاريخ، ص: ١٧٣.
(٤٦) عمان عبر التاريخ ج٣، ص: ٩٢. ينظر بقية تعليق الشيخ السبائي.
(٤٧) عمان عبر التاريخ ج٣، ص: ١١٦. ينظر أيضا ص: ١٢٧، ١٢٧.
١٦٩، ١٢٨
(٤٨) المرجع السابق، ص: ١١٧.
(٤٩) سليمان بن خلف الغروي، ملاح من التاريخ الصلياني، ط٥،
مكتبة الضامري للنشر والتوزيع، السب، سلطنة عمان، سنة ١٤٢٢هـ/
٢٠٠٢ م، ص: ١٢٥
(٥٠) عمان عبر التاريخ ج٣، ص: ٩٣.
(٥١) المرجع نفسه
(٥٢) الفتح المبين في سيرة السادة البوسيديين، ص: ٢٢٠. ينظر أيضا
الصحيفة الضامرية للنشر والتوزيع، عمان عبر التاريخ ج٣، ص: ١٤٣.
(٥٣) عمان عبر التاريخ ج٣، ص: ١٤٧.
(٥٤) بينما يذكر أنه حاصر سيف بن معد وجيشه في محلة بيمان
بهبلاء. ينظر المرجع السابق، ص: ١٥٦. هذا دليل على أنه كانت له
بعض هروب ومصادمات مع غيره.
(٥٥) المرجع السابق، ص: ١٤٨.
(٥٦) الفتح المبين في سيرة السادة البوسيديين، ص: ٢٢٠.
(٥٧) ينظر عمان عبر التاريخ ج٣، ص: ١٤٤، ١٤٤.
(٥٨) ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة، المسماة تحفة النظار في غرائب
الأصاغر وعجائب الأسفار ج١، دار الفکر العربي، بيروت، لبنان، حلب،
سورية، (د.ت.ص) ٢٠٩.
(٥٩) ينظر تحفة الأعيان ج١، ص: ٢٦٦.
(٦٠) ينظر عمان في التاريخ، ص: ١٦٧.
(٦١) ينظر ديوان السبائي، أبو بكر بن أحمد بن سعيد الغروي، تحقيق
عز الدين التفتحي، نشر وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عُمان،
سنة ١٩٩٢هـ/١٩٩٢ م، ص: ٤١٤.
(٦٢) ينظر المصدر السابق، ص: ٢٨٣.

(٧٣) المصدر السابق، ص: ٢٢٠، ٢٢١.
(٧٤) عمان في التاريخ، ص: ١٦٧. ينظر أيضا ص: ١٦٥. يبدو أن
المعنى يستقيم بإضافة (كهم) قبل (جبارة) فصحيح العبارة «لم يكرنوا
كلهم جبارة»
(٧٥) عمان في التاريخ، ص: ١٨٣. ينظر أيضا ص: ١٧٥، و الذكور
جمال زكها، قاسم، الدولة العمانية في شرق أفريقيا، حصاد ندوة
الدراسات العمانية ج٣، نشر وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة
عمان، سنة ١٤٢٠هـ/١٩٨٠ م، ص: ٨٤، ٨٥
(٧٦) ينظر عمان في التاريخ، ص: ١٧٥، وفعاليات مناسط حصاد
أنشطة المنتدى الأدبي لعام ١٩٩١، ١٩٩٢، إصدار ديسمبر ١٩٩٢،
المنتدى الأدبي، وزارة التراث القومي والثقافة سلطنة عمان، ص: ٢٢٧.
وحصاد ندوة الدراسات العمانية ج٣، ص: ٨٥.
(٧٧) عمان في التاريخ، ص: ١٨٣. و التهناني سليمان سليمان، ديوان
التهناني، ص: ١٧١، ١٧٢، ١٨٧.
(٧٨) الدكتور رأفت غنيمي، «دور عمان في بناء حضارة شرقي أفريقيا»،
حصاد ندوة الدراسات العمانية ج٣، ص: ١٥١.
(٧٩) عمان في التاريخ، ص: ١٧٨. ينظر أيضا حصاد ندوة الدراسات
العمانية ج٣، ص: ٨٥.
(٨٠) حصاد ندوة الدراسات العمانية ج٣، ص: ٨٥.
(٨١) الدكتور أحمد درويش، «الوجود العماني وأثره في ازدهار العربية
في شرق أفريقيا»، حصاد أنشطة المنتدى لعام ١٩٩١، ١٩٩٢، إصدار
١٩٩٢، المنتدى الأدبي، ص: ٢٢٢.
(٨٢) حصاد ندوة الدراسات العمانية ج٣، ص: ١٥٠، ١٥١.
(٨٣) حصاد أنشطة المنتدى لعام ١٩٩١، ١٩٩٢، المنتدى الأدبي،
ص: ٢٢٢
(٨٤) حصاد ندوة الدراسات العمانية ج٣، ص: ١٥١.
(٨٥) المرجع السابق، ص: ١٥٠. ينظر أيضا ص: ٨٥، و«اسمها رقم: ١»
ويتأكد هوامش صفحة ٨٤.
(٨٦) المنتدى الأدبي، إصدار ٩١، ٩٢، ص: ١٧٩.
(٨٧) ينظر مثلا حصاد ندوة الدراسات العمانية ج٣، ص: ٢٨٣،
وعمان في التاريخ، ص: ١٧٥، ١٨٣.
(٨٨) عمان في التاريخ، ص: ١٨٣.
(٨٩) الدكتور أحمد درويش، تطور الأدب في عمان، ص: ١٣٥
(٩٠) المرجع السابق، ص: ١٢٥، ١٢٦.
(٩١) سالم بن علي الفلكاني، «بحر عمان والاحتفال بمرور (٩٠٠) سنة
على وفاته»، حصاد أنشطة المنتدى لعام ١٩٨٩، ١٩٩٠ م، المنتدى
الأدبي، سلطنة عمان، ص: ١٧. ينظر أيضا الصحيفة القطانية (مع)،
ص: ٨٨.
(٩٢) ديوان السبائي، ص: ٣٠٨.
(٩٣) شعراء عمانيون، ص: ١٨١.
(٩٤) تحفة الأعيان ج١، ص: ٣٧٦، ٣٧٧.
(٩٥) تطور الأدب في عمان، ص: ١٤٠. ينظر د. أحمد كشك، «العروث
الشعرية وحركته في شعر التهناني» (محاورة) ندوة الأدب العماني
الأولى، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان، فبراير ٢٠٠٠ م.
(٩٦) ينظر مثلا الشاعر مقرومات واتجاهاته، وحصاده الفنية،
ص: ٢٦ وما بعدها، وشعراء عمانيون، ص: ٢٤٧ وما بعدها.
(٩٧) شعراء عمانيون، ص: ٢٤٧.
(٩٨) المرجع السابق، ص: ٢٤٩.
(٩٩) ينظر مثلا عمان عبر التاريخ ج٣، ص: ٩٨، ٩٩.
(١٠٠) ينظر كتابنا: التواص الثقافي بين عمان والجزائر، ط٥، مكتبة
الضامري للنشر والتوزيع، السب، سلطنة عمان، سنة ١٤٢٣هـ/
٢٠٠٣ م.
(١٠١) تطور الأدب في عمان، ص: ١٤٤. ينظر تحفة الأعيان ج١،
ص: ٣٧٧.
(١٠٢) ينظر راشد بن حمد السبيعي، الواح العروبي سالم بن غسان،
ط٥، مطابع النهضة، سلطنة عمان، سنة ١٤١٦هـ/١٩٩٦ م



شاكِر حسن آل سعيد..

علامة الغياب بوصفها أثر الفن والبقاء

شربل داغر*

غياب الفنان العراقي شاكِر حسن آل سعيد يزن كثيراً في سجل الفن العربي الحديث، إذ يفقد أحد أبرز أعلامه في القرن العشرين، بل واحداً ممن كانت لهم اسهامات فاعلة فيه، في غير جيل فني، وفي غير اتجاه فني. فقد جمع هذا الفنان، في عمله وفي كتاباته الفنية، انتقالاً الفن العراقي الحديث بين جيل رواه وجيل فنانيه المجيدين، وصولاً إلى أجيال عديدة تنلمذت على يديه مثلما تأثرت بغنى تجربته الفنية، فضلاً عن رعايته العديد من تجاربه بمتابعاته النقدية والتعريفية بل يختصر هذا الفنان، في عمله وإنشاجاته، مسيرة الفن العراقي منذ بدايته الحديثة وصولاً إلى تجارب الفنانين العراقيين الجدد والمنتشرين في شتات الغربة والمنافي العديدة.

إلا أن غيابه عربي أيضاً، بعد أن كانت للفنان اسهاماته في تجديد النظر الفني إلى اللوحة، إلى ملكتها التعبيرية، وقد كان بين قلة عربية سعت إلى أسلوبية خصوصية، إلى تحفيز المخيلة التشكيلية، إلى البحث عن توقيعات عربية في التصوير، ولقد كانت للوحته، كما لمواقفه الفنية، في تجارب الفنانين العرب، هنا وهناك، تأثيرات بينة، توقف لدراستها غير باحث في غير أطروحة جامعية، في العالم العربي كما في الخارج. وهو ما بلغ حضوراً لافتاً لفنه خارج العالم العربي، ولا سيما في باريس، عند عرض أعماله، في مطلع التسعينيات، مع فنانين غربيين سعوا بدورهم إلى تجريب العلاقة التشكيلية بين العلامة اللغوية والعلامة المرئية.

* ناقد وأكاديمي من لبنان

وثيقة نادرة

ففي حياته مضى بعيداً في الفن، وكان في ذلك قريباً من صورة للمثقف، للفنان، تجعله اقرب لأن يكون كاشفاً لغيره ومكتشفاً لنفسه. وهو ولعٌ بالفن بلغ حدود المشقة، حدود التعبير المأزقي. ذلك أن آل سعيد الذي لم ينعم بدراسة فنية مستقرة وثابتة، مثل أعداد من أفراد جيله، أمسك بالفن إمساكاً غريباً، بل جعل وجوده مختلفاً فيه إلى حدود التلاشي على انها حدود الأمل. غيره أقبل على الفن من دون أن يتخلى عما يصله بغيره، عن مهنة ثانية، عن وظيفة، فيما هو مضى فيه من دون رجوع أو توبة، من دون أن يهارجح تردد متأزماً بين العيش والوعي، بين الفن والاعتقاد، وبين الذات والأخر، كما لو أنه وجد في الفن شيئاً يتعدى الفن نفسه، شيئاً قريباً من معنى الإنسان في الوجود، شيئاً مما يأمله ويحبب على أسئلة قلبه المقيم، خاصة حين يكون عراقياً عرف الحرب العالمية الثانية فيه مثل الحروب اللاحقة كلها، من دون أن يفارق العراق إلا لفترات قصيرة كانت تقوده إلى عمان في السنوات الأخيرة، قبل مرضه الأخير.

لم يبرح العراق في أحلك الظروف، فيما كان بعيداً عن القوي الحاكمة، مخلصاً لفنه وحده. إقامة متعبة، منهكة أحياناً، بين فنانين «موظفين» و«حزبيين» ممن كان يغيظهم، من جهة، بتشدده في النظر إلى الفن ويعدم انغماسه بل ابتعاده الصريح عن «النضال» في الفن وبه، كما كان يغيظهم، من جهة ثانية، بقامته الفنية العالية، وبحضوره التشكيلي اللافت هنا وهناك، خارج العراق. بل بلغ الأمر حدود منع كتابه: «الحرية في الفن»، الذي تم طبعه لاحقاً في عمان ويتقدم من رفيق الرحلة، جبرا إبراهيم جبرا. ولقد وجدت- لتقديم هذا الفنان الكبير- بين أرواقي الخاصة وثيقة نادرة، غير معروفة، مدني بصورة مستنسخة عنها هو

ولغيباه توقيعات مؤلمة تصيبني بدوري، إذ رافقت هذا الفنان مرافقة مقربة منذ نهاية السبعينيات، حين التقيته وحاورته وكتبت عنه غير مرة، ولا سيما في كتابي: «الحرورية العربية: فن وهوية»، أو في كتابي الآخر: «اللوحه العربية بين سياق وأفق»، فضلاً عن حواراتي المطولة معه (والتي لم أنشرها حتى اليوم)، في مراجعة شاملة لحياته وفنه، وهو ما جرى في بغداد غير مرة بين السبعينيات والثمانينيات، سواء في دائرة الفنون التشكيلية، أو في بيته حين أتاح لي تصوير جميع أعماله الفنية المتوافرة عنده، أو عندما اصطحبني إلى باب الشيخ، قرب جامع عبدالقادر الجيلاني، مربع الطفولة، إلى حوائطه المهمة التي تشبه سلوح لوحاته. أو حين اقتضى الأمر الاجتماع به- وهو المتيدين الصارم- في «بار» فندق «الميليا منصور» البغدادي، أمام دهشة الكاتب العراقي ماجد السامرائي... أو حين التقيته في بيروت، وقلبها في عمان، أو قبل ذلك كله في باريس، في غير مرة، أو حين كنت أتسقط إخباره من الناقد الصديق فاروق يوسف، أو قبل سنة بالتمام والكمال حين التقيت صاحب صالة عرض عراقي كان يقول عرض أعمال آل سعيد في الشارقة، في البينالي الأخير في نيسان/ أبريل ٢٠٠٣م، أو من الفنانة العراقية هناء مال الله، تلميذته الفنية والروحية، قبل أشهر قليلة في عمان كنت أستعيد هذه المشاهد والأخبار مراراً، إذ كان يرافقتني في نوع من الحوار الداخلي المستديم مع نفسي عبره، عبر تجربته بمعناها الوجودي والثقافي: اقترب منه فيما أظن أنني ابتعد عنه، وابتعد عنه فيما اقترب منه، ذلك أن الأسئلة التي حركته حركتني في بعضها، وإن كانت في صيغ مختلفة، فكنت أتبرم من حلوله الثقافية والسلوكية أحياناً، وأتقيها أحياناً أخرى، في نوع من النزاع الداخلي، هو عنوانه وعلامته ونقطة ماله أيضاً.

أما إن يبلغني خبر وفاته في تونس، قبل مباشرة محاضرتي في مدينة الشابة عن «الفن والعمران»، فهذا ما يؤكد لي أن موت الاجبة والمعلمين الكبار فاجع دوماً، وفي أي وقت كان. حتى وإن كان متوقفاً بين ليلة وضحاها. إلا أن ما يخفف من هول فقدان هو معرفة ما يبقى من إرث، من علامات، من نقاط استدلال، أراجع فيها الدرب والخطوات: كيف إذا كان دليل الرحلة لم يخلّف وراءه الغبار، بل ما يجعل الحياة أقل وحشة وأكثر جدوى، في هذا العنف الذي مضى فيه آل سعيد صامتاً، بعيداً عما يجري في بغداد الأتيرة.



نفسه، وتتضمن أجوبته على أسئلة في هيئة «استبيان»، أعدها الأستاذ أحمد فياض المرفجي لصالح «الأرشيف التشكيلي»، في «دائرة الفنون التشكيلية»، في وزارة الثقافة والأعلام العراقية، في مطلع الثمانينيات من القرن المنصرم. ويشتمل الاستبيان على أسئلة مختلفة، تفيد في توثيق معلومات عن الفنانين العراقيين بأنفسهم، ومنهم آل سعيد للاستبيان مقدمة توضيحية، أعدها ووقعها المرفجي، وموجهة لجميع الفنانين، وهي بعنوان: «ملاحظات إلى الفنان»، ويقول فيها: «إن هذه الاستمارة ستحفظ بملف خاص يحمل اسمك، وأعلم أن هذا الملف هو تاريخك الشخصي والفني، فيرجى تثبيت المعلومات بوضوح وبقية». وتضيف المقدمة: «بماكان أن تزود ملفك الخاص بنشاطاتك المقبلة، وبما تذكره من معلومات سابقة قد تفوتك الإشارة إليها في هذه الاستمارة». كما ترجو المقدمة من الفنان «ترك فراغ مناسب على جانبي هذه الاستمارة عند الإجابة وذلك تسهيلاً لحفظها في ملفك الشخصي». ويختتم المرفجي ملاحظاته بتقديم الشكر والامتنان للفنانين لتوفير وثائق تفيد في تاريخ الفن في العراق.

يشتمل الاستبيان على أسئلة عديدة، متنوعة بأجوبة الفنان آل سعيد، يخط يده، وتبدأ بسؤال عن الوضع العائلي فيصرح بأن اسمه الثلاثي واللقب هو: شاكر حسن سعيد آل سعيد، واسم الأب: حسن، واسم الجد مركب، هو محمد سعيد، وأن الانتساب القبلي هو لعشيرة الجبور. أما عن الاسم الفني الشائع فهو: شاكر حسن آل سعيد، مشيراً إلى أنه كان يوقع لوحاته في فترة الخمسينيات باسم «أبو محمود».

وتفيد قراءة الوثيقة في التعرف الدقيق على تاريخ مولده، إذ يشير إلى أنها سنة ١٩٣١م في دفتر النفوس الرسمي، وفي سنة ١٩٣٦م في سجل سابق، ثم يضيف: «في إحدى وثائق والذي تبين لدي أن الولادة كانت في عام ١٩٣٥م». أما محل ولادته فهو في مدينة السماوة، وفي بغداد حسب دفتر النفوس. ويذكر مقر إقامته في «حي الامين» ببغداد، عند اعداد الملف، وأن رقم هاتفه في السكن: ٧٧١٧٩٦. ويغني آل سعيد معرفته بالموقع، أو السكن الذي ولد فيه في مدينة السماوة، مضيفاً: «أما الدور التي احتضنت طفولتي وصباي في بغداد فقد تهدم بعضها، وبقي البعض الآخر». وهي على العموم موزعة في المحلات التالية: سوق حمادة (العمر ٨-١١) يظهر جامع عطا (المتهمد الآن)، وباب الشيخ، جوار جامع عبدالقادر الجيلاني.

ويسرد آل سعيد أمكنة تحصيله العلمي والفني، كما يلي: يذكر في المرحلة الابتدائية «دار السلام الابتدائية» في بغداد (محلة سوق حمادة) حتى الصف السادس، ومدرسة باب الشيخ الابتدائية (محلة باب الشيخ)، قرب جامع الشيخ عبدالقادر الجيلاني. ويذكر في المرحلة المتوسطة: المتوسطة المركزية، وفي المرحلة الثانوية: الاعدادية المركزية قرب وزارة الدفاع. ويذكر في المرحلة الجامعية: دار المعلمين العالية (العلوم الاجتماعية، ١٩٤٩م)، ثم معهد الفنون الجميلة (١٩٥٥م). ويقول عن الدراسة خارج العراق: «درست في المعاهد التالية: الألبانيس الفرنسية: دراسة للغة الفرنسية (مدرسة أملية): أكاديمية جوليان: دراسة للتخطيط والرسم (مدرسة أملية): المدرسة الوطنية للفنون الزخرفية: أمضيت سنة في دراسة الديكوار، وكانت الدروس عامة (نحت، رسم، تاريخ فن، رياضيات هندسة)، ١٩٥٦م- ١٩٥٧م: حاولت العمل مع بروفيسور لامبرت (...). وانسحبت لعدم موافقة الوزارة في بغداد (...). ولسبب شخصي مع الأستاذ: المدرسة الوطنية للفنون الجميلة (بوزار). أمضيت ١٩٥٧م- ١٩٥٩م، وانتميت (...) بروفيسور ليكول».

ويسرد آل سعيد في هذه الوثيقة الألقاب العلمية، وهي التالية: ليسانس العلوم الاجتماعية، بغداد، ١٩٤٣م- ١٩٤٨م: دبلوم الرسم في معهد الفنون الجميلة، الدراسة المسائية، ١٩٤٩م- ١٩٥٤م: «كانت دراستي دراسة حرة في «الجزائر»، ولم أزد بشهادة (فيها، ولا في) المعاهد الأخرى السابقة لها».

والدي معلمي الفني

ومن طريف ما يذكره الفنان الراحل، في هذه الوثيقة، هو أنه



الاساتذة: شوكت سليمان القفاف وخالد الجادر، وهما مدرسان محاضران، «كما أظن أن ممن درسنا أيضاً (الفنان الرائد) حافظ الدروبي»، وذلك قبل دخوله إلى معهد الفنون الجميلة في عام ١٩٤٩م.

ويذكر آل سعيد في الوثيقة أسماء الفنانين الذين تعرف عليهم في بداياته، أي: فريد نانو وجواد سليم، عند التحاقه بمعهد الفنون الجميلة، وحמיד المحل، الذي «لم يكن له تأثير علي»، والاساتذ الطوي والاساتذ فاروق عبدالعزيز وغيرهم من اساتذة المراحل الدراسية الأولى. كما يذكر عدداً من المعارض الأولى التي شاهدها، وأسماء المشاركين فيها والصالات التي أقامتها، مثل المعارض التالية: معرض في المعهد الثقافي البريطاني خلال الحرب العالمية الثانية (ربما في عام ١٩٤٤م)، «وكان يشترك فيه سعاد سليم وحמיד المحل على ما أتذكر». كما يذكر انه اشترك في معرض للمدارس الثانوية، وربما لكل مدارس بغداد، وعرض فيه تخطيطاً يمثل الفنان في مرسمه، بعد ان نقله عن كتاب، متذكراً ان الفنان العراقي الرائد عطا صبري كان من منظمي هذا المعرض، وقد شاهده في حينه.

كما يسرد الجمعيات والجمعاعات والمؤسسات التي انتسب اليها أو شارك في معارضها، مثل: «جمعية أصدقاء الفن»، التي لم يحضر اجتماعاتها، ولم يشارك في معارضها، و«جماعة بغداد للفن الحديث»، وهو عضو مؤسس فيها مع جواد سليم ومحمد الحصري وجبرا إبراهيم جبرا ومحمود صبري وغيرهم، و«جمعية الفنانين العراقيين»، بعد عودته من باريس، و«نقابة الفنانين العراقيين»، و«جماعة البعد الواحد» و«كتكت الرائد الاول في تأسيسها، واشتركت في جميع

عمل في مديرية المساحة العامة بالأجور اليومية، في ١٩٤٢م- ١٩٤٣م، ولمدة ٢ أشهر تقريباً، وانه عمل كاتباً لعدة أشهر كموظف حكومي في «أمانة العاصمة» في ١٩٤٢م قبل عمله في مديرية المساحة العامة أثناء الحرب العالمية الثانية، موضوعاً طبيعياً عمله: «كنا نعد قوائم لتوزيع الطحين على الأفران، وأنا وناظم الغزالي، المغني المعروف، وشخص ثالث اسمه محمد رؤوف الامام». ولقد عين آل سعيد، بعد تخرجه في عام ١٩٤٨م من دار المعلمين العالية، مدرسا في المدارس التالية: في دار المعلمين الريفية في بعقوبة، بين ١٩٤٩م و١٩٥٢م، ثم في ثانوية بعقوبة للبنين بين عام ١٩٥٢م وعام ١٩٥٣م، ثم في المتوسطة الغربية في بغداد بين عام ١٩٥٤م وعام ١٩٥٥م. ولقد أعيد إلى هذه الخدمة، في وزارة التربية، بعد عودته من باريس، فدرس في المدارس التالية: في متوسطة الاندلس في ١٩٦٠م، في الثانوية الشرقية في الكرادة ببغداد، بين ١٩٦١م و١٩٦٣م، في المتوسطة النظامية للبنين ببغداد، بين ١٩٦٣م و١٩٧٠م، في معهد الفنون الجميلة، بين ١٩٧٠م و١٩٨٠م، ثم تفرغ للبحث منذ ١٩٨٠م وحتى تاريخ اعداد هذه الوثيقة لاعداد كتابه عن تاريخ الحركة التشكيلية في العراق.

وتفيد قراءة الوثيقة في التعرف المقرب والمدقق على بدايات آل سعيد الفنية، ومنها تآثراته الأولى، إذ يقول: «في البداية كان والذي يدريني بصورة بدائية على رسم الخيول، في تخطيطات ألقدها، ثم أخذ يصطحبني إلى الحدائق العامة لأرسم التماثيل»، مثل تماثال الملك فيصل الأول أو تماثال الجنرال الانجليزي مود. وهو بين السابعة والعاشره من عمره. كما يذكر ، في بداياته الفنية، تعلمه فن الرسم على الزجاج ونقل صور بعض الكتب، من الأستاذ اسماعيل الطوي، وكان مدرس الرسم في «دار السلام»، مدرسته الابتدائية في بغداد، بين ١٩٣٣م و١٩٣٨م. ويفيد كذلك انه تعلم، في المدرسة المتوسطة المركزية، من مدرس الرسم الأستاذ فاروق عبدالعزيز، أسلوب رسم «الستيل لايف»، أي الرسم في الهواء الطلق، بين ١٩٣٩م، و١٩٤٠م، فسيما لم يعرف مدرسا مخصوصا للرسم في الاعيادية المركزية فكان أن باشر ممارسة رسم التخطيطات على السليقة. أما في دار المعلمين العالية، في عام ١٩٤٧، «فقد تعلمت الرسم الزيتي من الزميل فريد يوسف نانو، وكان خريج معهد الفنون الجميلة، ورسمت المناظر الطبيعية في البداية»، كما درس في دار المعلمين على



١٩٦٧م، «البيانات الفنية» في عام ١٩٧٣م، «البعد الواحد» في عام ١٩٧١م، «الحرية في الفن» في عام ١٩٧٥م وغيرها. كما يسرد آل سعيد البلدان والمدن التي زارها، مثل: سوريا، لبنان، فرنسا، إنجلترا، بلجيكا، ميونيخ، المملكة العربية السعودية، الكويت، طرابلس، نابولي وجنوا في إيطاليا وغيرها. كما يذكر في جواب أخير في «الاستبيان»، الجهات التي اقتنت أعماله، وهي: المتحف الوطني للفن الحديث، القيادة القومية، مجموعات شخصية موزعة على هواة الرسم والفنانين الأصدقاء، المجموعة الخاصة، لوحات موزعة لدى بعض الأقارب.

صراع قلق ومتوتر

وما لا تقوله هذه الوثيقة، تقوله لوحة آل سعيد، وقد أتبع لي الوقوف عند عينات ثمينة، بل مجهولة من أعماله، في التكريم الذي حظي به، في بينالي الشارقة الأخير، في دورته السادسة، في قاعات المتحف الوطني. وما تقوله اللوحة، على اختلاف تواريخها وأساليبها، هو هذا الدأب على التصوير، على إيجاد بل توليد أسبابه التشكيلية فوق مساحة اللوحة بحساسية عالية، ففنه يقوم على صراع قلق ومتوتر، وعلى تنازع وتصارو دائمين بين هوس التصوير نفسه وبين قلق وجودي ذي تعبيرات مختلفة، منها دينية،



معارضها، كما يذكر في الوثيقة عددا من المعارض، مثل معرض مشترك مع النحات العراقي محمد غني في بعقوبة، في منطقة أرواح المنطقة الوسطى، في عام ١٩٦٦م، أو معارض المركز الثقافي العراقي في لندن في السبعينيات، أو المعرض المشترك لفناني دول الخليج، في باريس.

ويمكن التحقق، عند قراءة الوثيقة، من معلومات ثمينة عن معارض آل سعيد الأولى، وعن أمكنتها، وعدد اللوحات فيها. إلا أن الفنان يتردد في تثبيت سنة معرضه الشخصي الأول، بين عام ١٩٥٣م وعام ١٩٥٤م، مؤكداً على حصوله في قاعة معهد الفنون الجميلة، في البناية القديمة مقابل البلاط الملكي سابقاً. ويذكر بين معارضه الشخصية واحداً أقامه في عام ١٩٦١م، في دار صديق منير الله ويردي، في الكرادة الشرقية، واشتمل على ٤٠ لوحة، ولمدة ٣ أيام، ذاكرة جريدة «الأخبار» التي تحدثت عنه في عدد اليوم ١٩٦١/١٢/٢١م، ونتحقق من قيام معرض شخصي «شامل» له، في عام ١٩٦٢م، وتضمن ٩٢ لوحة، في قاعة معهد الفنون الجميلة، بين ١٨ و ٢٨ من الشهر الثاني. وتفيد قراءة الوثيقة في التأكد من بلوغ الفنان مرتبة التكريس في بلده، منذ عام ١٩٦٦م، إذ جرى تخصيص معرض شخصي له في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث، وضم ٥٢ لوحة: وهو ما تكرري في السنة نفسها (بين ١٦/١٢/١٩٦٦م وبداية عام ١٩٦٧م)، في المتحف عينه، في قاعة جواد سليم، بمناسبة معرضه «تأملات ومعارج» الذي اشتمل على ٤٣ لوحة. وكذلك معرض التخطيطات، في عام ١٩٧١م، في قاعة جواد سليم، المتألف من ٣٧ لوحة: ومعرض «رؤى تأملية» في عام ١٩٧٤م الذي ضم ٥٠ لوحة.

ونتحقق في هذه الوثيقة من حصول معارض عديدة له خارج العراق، في الكويت، في ١٩٧٨م، في «جاليري سلطان» الذي اشتمل على ٢٥ لوحة: ومعرضه الثاني مع الفنان التونسي نجا المهديوي، في عام ١٩٧٩م، في قاعة ابن خلدون في مدينة تونس: ومعرضه الشخصي في بيروت في عام ١٩٨٠م، الذي ضم ٢٦ لوحة، في حالة المركز الثقافي العراقي، وغيرها من المعارض، سواء في العراق أو خارجها، الشخصية أو الجماعية (خصوصاً في الهند والبنديقية وسان باولو وفرنسا ولندن ومدسق وغيرها).

ويذكر من مؤلفاته، فضلاً عن دراساته العديدة في الصحف والدوريات، الكتب التالية: «الخصائص الفنية والاجتماعية لرسم الواسطي» في عام ١٩٦٢م، «دراسات تأملية» في عام

بل صوفية.

فمنذ عام ١٩٩٢ خرج الفنان من اطار اللوحة إلى تصور جديد، يمكن تسميته بـ«اللوحة المزوجة»: لا يمثل العمل الفني في قماشة او على سطح تصويري مشدود إلى اطار وإنما في أوراق مرسومة من جهتيها، وموضوعة بين زجاجتين، يفرى الناظر اليها من أية جهة كانت، خاصة وانها مقلوبة او مخرمة او محروقة او مخروقة في بعض مواضعها ما يجعل العين تجتازها وتعبثها، عدا ان سماكة العمل الورقية الخفيفة، تجعل السطح التصويري شفافاً ومتغيراً بالتالي تبعاً لتغيرات الضوء الطبيعي. وهذا ما جريه آل سعيد أيضاً في دفاتر مقلوبة ومحروقة في وسط صفحاتها، بحيث تنتقل العين إلى الصفحات السابقة بمجرد أن تطوي صفحة جديدة. إلى هذا فإن الفنان العراقي ينتقل من عمليات التشويق والتعزيز والتفسخات الجدارية، التي طلبها في مرحلة سابقة، إلى عمليات أخرى تقوم على الحرق والتخريم والتخطيط المشدود فوق سطح تصويري مشغول بطبقات كثيفة من التلوين والتشكيل.

وهي انتقالاته الفنية الأخيرة، قبل غيرها، مما حفل به تاريخه الاسلوبي المميز فلقد حقق آل سعيد، بعد بداياته التشبيهية كما التكعيبية (التي عرض معرض الشارقة قطعاً نادرة ومجهولة عنها)، انتقالة حاسمة في منتصف التسعينيات هي التي تسم وتحدد، قبل أي شيء آخر، تغيراته الاسلوبية اللاحقة. فلقد بنى اللوحة في هذه الفترة وفق تدرجات لونية ما لبحت أن أوصلته إلى تجربة «البعد الواحد»، أو إلى صور الشقوق والتفسخات كما في أعمال منتصف السبعينيات، أو إلى وضع حروف عربية ذات اتجاه تتابعي يأسر العين في مسار ذهني- شكلي. وهو ما بلغ في لوحات الجدران، التي عمل عليها طويلاً في السبعينيات وقسم من الثمانينيات، حدوداً غير متوقعة: تمثل اللوحة مثل وفيقة عن كتابات الحائط في الشارع العربي، بتعبيراتها السياسية تحديداً والواردة نصاً فوق اللوحة («ليسقط الاستعمار»، «الخونة» وغيرها مما تحفل به لوحات هذه الفترة من كتابات بينة للتعيين). غير أن الفنان يقول انه لا يصور، وإنما ينطلق من تصور للعالم المحيط يجعل من الصور الجدارية جزءاً داخلاً في العالم المحيط، وليس تعبيراً او صورة عنه. وهو ما يستدعي الوقوف عند «البعد الواحد» فما هو؟

قد لا يكون مفيداً النظر إلى «البعد الواحد» على أنه شأن

هندسي- بصري: فالبعد الواحد غير موجود في اللوحة، ذلك أن اقامة أي خط أو شكل فوق الحامل التصويري تعطي العمل أو تحضه صفة البعدين (أي الطول والعرض) بالضرورة، بل المفيد أن ننظر إلى «البعد الواحد» على انه شأن متصل بـ«القصد»، بمعقد الفنان فيما يقوم به ويباشره. وفق هذا التصور يمكن لـ«البعد الواحد» أن يكون حالة جنينية لما قبل الخط، وبالتالي لما قبل الشكل. وعلينا ان نعي، إذن، بين مباشرة العمل الفني وبين حاصل العمل فيه: فالفنان يحقق تدرجات لونية، او يصور شقوقاً وتفسخات، او يضع حروفاً عربية ذات اتجاه تتابعي، ما يوفر وجهة معينة لها. وهي كلها أعمال وحركات تنطلق من قصد لا يعمل على رسم بعدين مطلوبين، مثلما يعمل الفنان الذي يطلب، على سبيل المثال، رسم شكل او خط يتأني في وضعه من ناحيته (إذا جاز القول)، أي متنبهاً إلى وضعيته الشكلية فوق الحامل التصويري من ناحية بعديه. أما الفنان آل سعيد فيقبل على وضع الخط والشكل من نقطة انطلاق عملية واعتقادية في آن، هي طرف الريشة (أو القلم او غيرها من أدوات التصوير)، وهي القصد الروحاني، على أن الابد المصورة وجهة واحدة، بعداً واحداً، هو هذه النقطة المتجهة من القلب (والذهن أيضاً) صوب الحامل التصويري.

وهو ما نراه، أو ما يمكن ان نستوضحه في أعماله الأخيرة في صورة أبين: ففيها نثتين تخريعات بالابرة فوق ورقة



ازدهارها، لأن نسفاً يجري في عروق الشجرة لابد أن ينقل لأعضائها خلاصة التربة». فما تهدية اللوحة شيء وحسب من تاريخها، وما حضر من حالتها يومي وحسب أو يشير إلى ما تكنزته التوترات والتشققات والتأزيمات العديدة التي تمثل بها أعماله للناظر.

ومع ذلك، ويسبب ذلك، أقول: يبدو عليه أحياناً كما لو أنه يفعل كل شيء لكي يمتنع عن التصوير، أو لكي يبرر إقدامه عليه، مثل رجوع أو صدى بعيد لفنسية قديمة، محلية، من التصوير، وفي ذلك ما يوتر، ويجدد الشحنات ويقويها عنده، وما يطبع أعماله بهذه التوترات الظاهرة على السطح التصويري، العنيفة والحارة. أشبه بطالب التنسك والزهد المرتحل أمام أي منظر حسن، وإن لم يكن آدمياً.

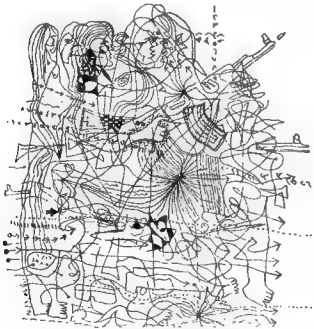
لذلك كان يطيل التوقف - أمامي - لشرح علم الأوفاق، أو التعاون، أو حسابات «المربع السحري»، ويجد مقابلات بين اسم ما، مثل اسمه، وحسابات عددية معبرة، وبين اسم أحد الأولياء وأرقام بعينها، ما يقوم في ظنه وتفكيره على أنه تحقق اليقين والحق في مثالات حسية. أو يجد في تخريجاته المتأخرة على الورق ما سبق لأمة أن فعلته، وهي تخرم بالآبرة ورقة زرقاء لطرد الشرور والأمراض التي كانت تؤرق شاكور المريض. وهو يذكر غيرها أمامي من الأخبار والذكريات ما يجمعه في أسانيد ينسبها إلى عمله المتأخر، واجداً لعمله «خلفية» تبريره له بالتالي. هذا ما ألقاه في

التصوير، أو خروقا، التي يمكن اعتبارها نقطة وصول (قبل أن تكون نقطة تحقق) من ضفط بصري - مادي على اللوحة، على أن منطلق نقطة ذات بعد واحد، لا شعاع لها بالتالي. لهذا أقول أن تسمية «البعد الواحد» تنطلق من القصد الواقع قبل مباشرة العمل الفني، ومن التصميم عليه، ولا تستند إلى تحقق هذا القصد أبداً. ذلك أن حاصل العملية الفنية غير ممكن من دون بعدين: كيف لا ونحن نرى أن مسألة البعدين - التي تقول بها جميع مدارس الفن التجريدي - تحتاج، هي بدورها، إلى نظر ومراجعة، ذلك أن الفنان يحقق البعد الثالث في عمله، وإن كان تجريدي المنزع، بمجرد أن يحقق تباعداً أو تبايناً أو تناقضاً بين لوئين أو بين شكلين فوق السطح التصويري، مما يوفر له بالتالي «عمقا» للعمل الفني كما تتلقاه.

ما أريد أن أصل إليه يتعدى هذا التعمين لحقيقة «البعد الواحد»، ويتوخى الاحاطة الأشد بواقع التجربة الفنية عند آل سعيد، أي هذا الجمع المركب والحيوي بين الوعي والفن، هو اللقائل في كتابه «حرية الفن». «الوعي الدينامي هو حقيقة العمل الفني»، ما يشير في حسابه إلى أن الوعي اشتغالا لا يحده ولا يختصره العمل الذهني أو الالهامي، وإنما تخدم فيه اشتغالات أخرى لنا أن نرى إليها في تشابكات تجمع بين شخصية الفنان نفسه وبين اللحظة التي يعيشها، على ما يقول هو نفسه في الكتاب عينه: فالوعي هو «التشابك ما بين الفعاليات الانسانية معاً من أجل التعبير عن الشخصية في اللحظة».

تنبني اللوحة في غيابها

ينشأ تصور شاكور حسن آل سعيد للعمل الفني دائماً بين ناتج وقصد، على أن العلاقات بينهما مركبة، لا تختصرها مخفيات العملية الفنية. وما يغيب في أعمال آل سعيد لا يقتصر على ما خفي من طبقات في إعدادها، ومن أشكال تحت أشكالها، ومن ألوان خلف ألوانها الظاهرة، وإنما ما خفي أيضاً منها قبل مباشرتها، في التوجه صوبها، وفي الضغط المركز عليها. ويزيد من حدة التباين بين ناتج اللوحة ومسبقاتها أن اللوحة في حساب الفنان لا تقوم ولا تنشأ على أساس عملياتها المادية وحسب، وإنما وفق علاقة بين القصد والطلب في الانصراف إلى وجهة ما، وفق تركيز معين واندفاعات خفية. يقول آل سعيد: «فما أن ينمو الوعي خلال التعبير إلا ويبدو أن حروفاً تأخذ مكانها على السطور، ولكنها حروف غير مقروءة، إنها حروف معاشة، وهنا سر



الحدس بالمنطق، كما يسميها، وهي أيضاً العلاقات الملتبسة بين الذهن والعيش، بين الوعي والإبداع، بين السند الذرائعي والهوس التصويري، والتي تؤدي، في حاصل العمل الفني، إلى «الدينامية» التي أشرت إليها. وعليها في هذا السياق ألا ننظر إلى دراساته الفنية في منظار التاريخ أو النقد أو الفلسفة وحسب، وإن تحكم عليها انطلاقاً من معايير واقعية في هذه العلوم والمقاربات فقط وإنما من خلال منظار دينامي يري إلى التوصلات، التي ينتهي إليها الكاتب آل سعيد على أنها توصلات الفنان، «صاهر العصور في لحظة»، قبل أي شيء آخر. فعين الفنان فيه هي التي ترى إلى مواد التاريخ الفني والأثاري حين يظن الفنان أنه يدرس ويحقق ويوثق. هذا لا يعني أنه لا توجد قيمة خاصة وبحيثة لدراساته، وإنما يعني ذلك العمل بحذر مع كتاباته هذه: فهي موثقة ودقيقة حين تزوِّج «فصولاً» (طبقاً لعنوان كتابه عن بدايات التصوير الحديث في العراق)، وهي وصفية وتحليلية موفقة حين تنصرف إلى دراسة بعض أعمال جواد سليم، إلا أنها قد تنحو منحاً لا يقرأها منطلق المقاربات البحثية، ولا أصولها، جانحة صوب طرق في التفسير تدبرتها عين الفنان واختراقه العصور في لحظة واحدة، مظماً يقول آل سعيد في أحد كتبه: «ليس المهم أن أرسم محتوى ما، ولا أن أجدد في شكل ما. إنما المهم أن أكون إنساناً حراً حينما أرسم وأرسم. وحينئذ سأستحضر في لحظة واحدة دهوراً بأكملها، وستكون شاهدة على عملي البسيط لطلعة من الألوان وخط من الخطوط».

تفسير جزئي لأقواله ومباحثه الفنية، التي كان ينقلها بإجالات إلى «مولانا» (جلال الدين الرومي) أو العلاج أو... فوكو. وهو ما أتضح منه في مباحث كان يريد لها دائماً أن تجد أصولاً، وإن بعيدة ومتخيلة أحياناً. بين ماضي العراق القديم وتراثه الاسلامي وبين تجربته التشكيلية. أو أراه يرسم شكلاً معروفاً في لعبة الدفاع البصري، وأرى فيه الشكل في هيتين مختلفتين: في هيئة حيوان بحري، وفي هيئة أرنب، شارحاً ذلك بوصفه من الحقائق الراسخة التي لا يرقاها الشك أو أراه يقران بين أسطورة رافدينية وبين شأن تصوفي، ما لا يصمد أمام أي تحليل أو أي تاريخ سببي أو تحليلي، إلا في عينه، عين المؤرخ أو المحلل، التي تغتذي، خلافاً لما كان يظن هو نفسه، من حساسيته القوية ذات الشحنات العالية، التي تمكنه من «حرق المراحل»، من اجتياز الحضارات والاساليب، في مسعى يصهر بين الأزمنة ويردها في لحظة حية

الوعي والعيش

والفنان آل سعيد واحد بين عدد قليل من الفنانين العرب ممن اشتغلوا بالنقد الفني والتنظير وطرح المسائل الجمالية والانصراف إلى مباحث مختلفة في التاريخ الفني، للحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، أو للفن الاسلامي، أو للأساطير والفنون الرافدينية وغيرها، بالإضافة إلى عمله الريادي في «جماعة بغداد للفن الحديث» (مع جواد سليم)، أو جماعة «البعد الواحد». ويجد القارئ في كتاباته صعوبة في التتبع والفهم، ما عبر عنه خير تعبير الكاتب جبرا إبراهيم جبرا في تقديمه الطبعة الجديدة (والمزيدة) من كتاب آل سعيد الشهير «الحرية في الفن» (عن «المؤسسة العربية للدراسات والنشر»، عمان، ١٩٩٤م، بعد طبعته الأولى ضمن منشورات «مديرية الفنون العامة»، في وزارة الاعلام ببغداد، في عام ١٩٧٤م): «هذا الكتاب، ككل ما كتبه الأستاذ شاكر حسن آل سعيد، فيه تفكير عميق، وإخلاص، ومحبة إنسانية، مهما يكن أسلوبه شائكاً أحياناً، وغائماً أحياناً أخرى (...). لا بد من الاعتراف أن المرء يجد شيئاً من الصعوبة في الوصول إلى حكم نهائي على هذا النوع من الكتابة التي تتراوح بين الحدس والمنطق تراوحاً لا يسعف القارئ في تتبع نمو الفكرة على نحو متماسك متنام».

وحيرة جبرا تعود إلى صعوبة المسالك التي تتخذها علاقات



فاروق يوسف*

تمائم العزلة (رسم) (هيمت) وحياته

يبدأ الرسم لدى هيمت محمد علي من لحظة الهام بصري ليفارقها ولا ينتهي إليها. ذلك لأن هذا الرسام لا يلتفت إلى الوراء، لأنه يدرك أن ما علق بروحه من الطبيعة يكفي يده غذاء تلتهمه في الأوقات العصية. ففي رحلته الأولى التي أوصلته إلى اليابان شعر وكأنه يعيش حلماً مستعاداً، ذلك لأن مرجل الطبيعة أعاده إلى رسومه. وكأنه كان يحلم بهذه الطبيعة قبل أن يلتقيها. الطبيعة معه تصنع دهشتها كما لو أنها ترى لأول مرة. ربما لأن هيمت يمزج بحواسه الأخرى في عملية النظر هذه، وربما لأنه أيضاً يتسلل إلى الطبيعة من داخلها فلا يراها على شكل مشاهد شاسعة بل يتحسس الطريق إليها عبر تفاصيلها الصغيرة. هذه التفاصيل الذي يحثه تداخلها على أن يعيد تركيبها وفق ما تقتصره مخيلته. وهنا تغادر الطبيعة هيئتها الشكلية من غير أن تغادر ذاتها، كونها رهانا جماليا قابلاً للتشكل في كل لحظة نظر. فهي بالنسبة إليه لا تشكل كتلة مرصوفة على ذاتها، بل ثغرة ينفذ من خلالها إلى حدسه. ذلك الفعل الذي يسبق النظر ويلحق ما يرى بما هو متوقع رؤيته.

* ناقد وشاعر من العراق يقم في السويد

الجمال في لحظة عري.

□□□

أسلوبه في العمل يكشف عن طريقته في النظر إلى مصدرة البصرية. ذلك لأن هذا الأسلوب يهدف إلى تفكيك المشهد وتجزئته ومن ثم إعادة بنائه وفق مشهدية متخيلة. فعملية البناء لا تبدأ من لحظة بياض بل من ركाम من الصدمات البصرية. فـ (هيمت) لا يرى المشهد إلا مقطع الأوصال، وهو ما لا يراه المشاهد. الأمر اقرب إلى المسافة التي تفصل بين النظر إلى الغاية من داخلها وبين النظر إليها من الخارج. فالرسم الذي يقيم داخل المشهد لا يراه كليا ومكتملا إلا بعيني خياله في حين لا يبذل المشاهد أي جهد يذكر ليتأكد من كلية ما يراه واكتماله. ومثلما يرى الرسام بفعل.

أي أن سلوكه أثناء الرسم قائم على طريقته في التلقي البصري للأشياء. ولقد اتخذ هذا السلوك طابع اللعب الطفولي مع تزايد الخبرة التقنية. إن هيمت وهو يرسم أشبه بطفل يسعى إلى تركيب مشهد من ركام من الأوراق المقطعة عشوائيا

□□□

متعة الرسم تكمن أحيانا في ما يرافقه من كاذن صغيرة مكاند يخترعها طفل غير مرتي يقيم في أعماقنا بضحكاته العابثة ليفترس

عن طريقها هلعه بنبرة ساخرة.

□□□

يترك هيمت رسومه لعنادها، مجزأة، غير قابلة للوصال. وكأنها ما خلقت إلا لتعاني وحدتها، ولتقاوم شطفها، متماهية مع زهد رسامها. أليس هذا هو قدرها: أن تمشي مع مبتكرها إلى الحافة، هناك حيث تحين لحظة انفصالهما، الرسام عن رسومه، الرسوم عن رسامها. ولأن هذا الرسام لا ينظر إلى الرسم من جهة أسلوبية إلا بما يخبئه خيال يده من مفاجآت سلوكية فإن الأسلوب بالنسبة إليه لا يحل أية مشكلة وجودية من مشكلاته. ومن اليسير على رسام على شاكلته أن يفلت من الأسلوب، فـ (هيمت) لا يباشر الرسم باستجداد من يعرف، بل يباشره باستغاثة غريق لم يعد

وبذلك يتحاشى الرسام الوصف تحاشيه الصورة ذاهبا إلى فكرته عن الطبيعة، كونها كيانا مطلقا. إنه يفعل ما يجده صحيحا داخل التعبير الجمالي لا عن الطبيعة بل عن تلك العاطفة الخفية التي تقوده في مرعات الروح بعيدا في اتجاه طفولته. بهذه العاطفة يفتقر الرسام الطبيعة، لا ينكرها، لكنه لا يستسلم لصورتها الراهنة بل يسعى إلى الالتصام بصورتها الكامنة. لتكون طبيعته هو، تلك الطبيعة الخارجة من أعماق نفسه حيث تمتزج الطبيعة بحساسية شعرية تخرج بالشعر من طابعه اللغوي إلى الغراء. وكما يبدو فإن هذا السلوك العاطفي صار مصدر إغراء بالنسبة للشعراء الذين أدهشهم أن تستعيد قصائدهم طابعها الأثيري، بعيدا عن قصص البلاغة الناقصة. من أدونيس العربي إلى أندريه فلتير

الفرنسي صار هيمت يتنقل بين سواد الحروف ليلتقط فواصل بياض بيت من خلالها نفثات سحره، رقى وتماث. إن عمل الرسام هنا يصدر عن رغبة ملحة في استجلاء غموض ما خفي من النص، والإنفصاح عما لم يصرح به. بالمعنى الذي يمتص عن الرسم أية صفة تعليلية. الرسم هنا يعلي على الطبيعة شروط فراره. إنه يعظها بما يحتلها على عصيان ما يظهر منها، مشهدها الذي تغمض

عينها عليه. إن هيمت - رساما - هو ابن الطبيعة الضال، ذلك الابن الذي يباشر انتماءه من لحظة فراقه المعرفي. هناك تلذذ بتقصفي، تلذذ تلمية لحظة اقتباس استثنائية، هي ذاتها لحظة اللقاء بالطبيعة. هذا الرسام يقتبس من الطبيعة لحظة دنوها من الجمال. ولا يعنيه في شيء أن يأسرها في لحظة غنج. إنه يقبض على خلاصاتها، ما لا يظهر منها، ما لا تدعيه علنا، بلاغتها وهي تمضي إلى فئاتها الطبيعة حاضرة لديه بما تدل عليه، ما توهم إليه، لا بما يظهر منها. إنها بالنسبة لهيمت أشبه بمعجم يتنقل بين مفرداته بحرية.

□□□

الطبيعة عدوته، تلك المرأة التي تنافسه على اقتباس

من الجدران المزدهمة بالرسوم. هناك حيث يقيم عالمه الذي يستأنف سعته مع كل نظرة. عزله هذه هي المكان الأمثل الذي يساعده على استدراج كل الجنات المفقودة الوطن، الطفولة، الأصدقاء، الطفانية، المسرات، العائلة. هذا الغريب وجد في الرسم القوة التي تملي عليه معنى افتراضيا لكل فتنة عصبية على الحضور المباشر. معنى يهب صمته الطويل والموحش ألفة ملفزة، ألفة تعيده طفلا مسحورا بلعبته. لقد عثر في عزله على الخيط الذي يقود خطاه في طريق لذة لا تنتهي، كما لو أن نشوته تصنع نسجها من مادة ذاتها. إنها لا تستعير خطبها من أي مكان منتع عليها. مهما كانت فتنته البصرية ساحرة كائن قفز في لحظة زخرفة من الإيقاع المنسجم ليصنع إيقاعه الشخصي بأجزاء مقطعة باضطراب. هيمت الرسم المعتكف على ذاته. هناك وجهه ينظم في الموسيقى. يده التي تشغل في اللحن. قسوة تسرب إلى به بخفة ليل الماضي بأسره، الذكريات تتلصص، يتوهم ذاته من غير أن يقلق المحيط فهو لا يسعى إلى الاستيلاء عليه. يجتر سيرته الداخلية، سيرة أعضائه التي لا تزي، لا تلمس، ولا تطارد سوى قدرتها على أن تظل موجودة في حدسها. أسطوره تمشي به. هي وطنه الصامت الوحيد الذي يمتد به من غير أن يجعله يدفع الزمن. أسطورة ما نساء ليحده ماثلا أمامه وما محاه ليعثر عليه مكتوبا في دفاتره التي هي في آخر أطوارها دفاتر للشعراء هؤلاء أشباحه القادمون من العتمة. أدونيس العربي وفلتر الفرنسي.

□□□

كمن يتكلم صامتا، يرسم هيمت عن طريق ما يحذف. يتبع خطأ وهميا إلى حيث علامته، قبر الهنادة. هناك حيث بلاغة الصمت لا تستر بل تشف. ولا يقصد الوضوح غموض العاطفة. فما يلمسه هذا الرسام من الأشياء التي يرسمها بقصد مسبق، هيأتها الحياة، تلك الهيئة التي تقم بعدا عن النظر المباشر. في الفعل أو في الدلالة. العسل بالنسبة لدودة القرز أو العطر بالنسبة للوردة هناك يكون الرسم فرصة للقفز على ما نراه لكيلا نرسمه. وفرصة لكي نتخلص الأشياء

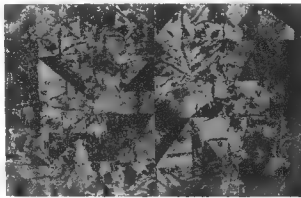
الفضل يخفيه هناك نوع من التثبث الكامن تحت قشرة هذا الترف، تثبث بما هو قابل للزوال من الفكرة، فكرة الجمال التي ترعى استفهاميا صورتها. هيمت يروجن الجمال من خلال دفع الأشكال إلى مواجهة أبعادها الروحية المستترة أنه يواجهها بالنسيان ليمتحن الجزء الذي لم يتعرض للضم منها خطيئته التي تراققه أيضا مضى

□□□

متعته أن يرى. لكن ما الذي يراه هذا الرسام المفرط في انغماسه المتعوي؟

□□□

يروجن الطبيعة. هيمت وهو يسعى إلى ارتجال الجزء اللاصق به منها. ذلك الجزء الغالت من هيمنتها، السابح في فضاء حرته كما لو أنه يستعيد حياته منفردا، ليستعرض



انسجامه الكوني. نغوره وهو نسج ذاته مما يجعله محط اهتمامنا البصري. كأننا لم يصنعه انجذابه الجمالي إلى المحيط بقدر ما هو يدور في فك ذاته. استقلالية الجزء هذه تسمح لهيمت بإطلاق العنان لخيال يده وهي تشيد التكوين. فهو يكتسب من الطبيعة ولا يطبعها تصويريا. أنه يستل من نسجها

الخيط الذي يظنه عصبها ليمسح به تشييد طبيعة مقابلة، وهي طبيعة نائمة. طبيعة تنسج عناصرها من مادة مضادة. مادة هي الأشد عصيانا للألفة. ومع ذلك فإن هيمت يجذبها ببراهته العفوية لكي تشاركه تأليف نسجه الإيقاعي. غير أن السر في هذا الرضا يكمن في التماهي الروحي بين الرسام ومفرده. تلك المفردة التي لا يعوق شكلها حريتها في التشكل من جديد دائما.

□□□

في بيته الباريسي الصغير، محترفه الضيق يقطع هيمت صلته بالعالم الخارجي. وهو على أية حال لا يغادر بيته إلا قليلا، للتسوق أو لرؤية صديق نادر، أو لشراء مواد وأدوات للرسم. هناك نوع من الانضباط في حياته، انضباط لا يخلو من رغبة تأملية في الاختلاف بالذات، والتمتع بترف يهبط

المرسومة من بعدها الرمزي لتحضر كما هي، من غير تواطؤ
بصري يسبق الروح تسبق المعجم

□□□

الورقة الخضراء كأنه يستحق أن يفرد له هيمت الكثير من
الجهد والكثير من الوقت والكثير من الخيال. كأنه فريد
يكتشفه. وكأنه الأول في هذا الأول الذي يستولي على كل
هذا البهاء. الأول الذي يستغرق كل هذا التأمل. كأنه اسمه
يقول بصوت طفل يباه، انها ورقة خضراء! يعزز هذا
الاكتشاف شعور عظيم في داخله بالدهشة والانبهار. فمن

بين يديه تخرج الورقة كما لو
انها خلقت في عزلتها من جديد
وهي لم تغلق إلا لكي ترسم.
مخلوق يلحق به الإنصات إلى
شطحات قلم الرسام. عينه التي
سبقته إلى تخيل طريدته. من هذه
الورقة الخضراء يستأنف هيمت
امتولته وهو يستعيد الطبيعة، في
كل ما يراه، وفي كل ما يرسمه.
فهو يستولي على الجزء ليصنع
منه كلاً. كلاً مكثفها بذاته، بل
هنالك منه ما يفرض لينتهي
محذوفاً. فهيمت يرعى كائناته
بتقشف جلي بحثها على
الاحتماء بترفها الخفي هناك
حيث يكمن وعدما منصتا إلى
نقرات أصابعه على حياة
مستعادة. فكم تشبه الأشياء
التي يرسمها. فصاحة لا يثلها
الصمت بل يزيدنا امتلاء. تقلده

الأشياء فهو أكثر براءة من أن يجعلها على هيأته. وهو
الساغر على أسرارها. المعن في الإطار على وداعتها
تشبهه في اللحظة العابرة ذاتها التي تقرر الانفصال عنه.

□□□

يبليغ هيمت حديق أسرار بعد رحلة شقاء طويلة. هي ذاتها
رحلته في الحياة. هناك تناقض فاضح انتصر عليه الرسام
متبرجاً بالرسم. تناقض بين الفكر وفكرته، بين الضياع
ومعرفته، بين السفر ومتاهاته، بين الأحجية وما تستقر

عليه من معان. لذلك فقد كانت طريقه لكي تصل إلى أوروبا
لا بد أن تمر باليابان. قدره الاستثنائي الصاق. كان لابد له
من أن يذهب شرقاً لكي يكون قويا في مواجهة إغراء الغرب
في اليابان عثر على شيء من ادعيته وفي فرنسا اهتدى إلى
شيء من رجائه وفي الحالين كان توقيتها أقل عتمة.

□□□

ليس له بداية ولا نهاية، فعل الرسم. كأنه يتبع ما سبقه
ويمهد لما يليه. وسيطا بين عالمين: العالم الذي صدر عنه
والعالم الذي يشهده. ما يهر هيمت ليس الرسم في حد ذاته،
بل الإيقاع. بتوتره الذي يسببه أو
الذي يتسبب به على حد سواء
للرسم هنا وظيفة سريرية. فهو
يستدعي كائناته لتأخذ هيئة
الموسيقى لكن عبر وسيط بصري.
فعل الرسم هنا يعادل فعل
الانخطاف لا من حيث شدته،
حسب، بل وأيضا من خلال
إيهاماته التي ترتجل حقائنها
على السطح التصويري

□□□

كلما خف الرسم من أعبائه كونه
رسما، غدا اشد قربا من حقيقته.
كونه وهما. معجمه في تخليه لا
في استيلائه على ما لا يملك

□□□

يمس هيمت الورقة التي يرسم
عليها مسا خفيفا، بأصابعه كما
بالفرشاة. حتى ليكاد لا يلمسها.
فكأنه يتحسس الهواء الذي يحيط بها. ينحت أشكاله بدخان
رواه في الفضاء قبل أن تهبط يدهو على الورقة الأصح أنها
تسلسل من فضائها لتتسرب إلى أعماق الورقة. فيتبعها
الرسام. يتبع نغمها مأخوذاً بخفتها. يرتجل مغزلاً لحريرها
ويتحسس النور الذي يحيط بها. أنه يرعى قلقها وهي تضمي
إلى حثتها الشكلي، حيث تقيم لا شكليتها الكامنة

□□□

السطح التصويري لدى هيمت كان عصياً على التجزئة. لذلك



نعره من ان يكون ذاته. ذاته التي لم يتعرف عليها بعد.

□□□

أشبه بمن يقتني أثرا للقيمة عابرة، يكفيه ظلها. يطارد وهم غزال، ولا يعنيه أكان الغزال موجودا أم لم يكن. يثير حماسه التصفيق من غير ان يلهو بالبحث عن الديدن. لديه العطر قبل البوردة، الهدير قبل الموجة، الشهوة قبل الجسد. لديه دائما العلاقات مقلوبة. ولا يمنع ذلك من الاستمرار في القول. يتبع هيمت في خطابه الصامت نوعا من السرد المقلوب. يبدأ الحكاية من آخرها. فما يعنيه ليس الحكاية بتسلسل وقائعها، بل بما تخلفه من تأثير عصي إلا على محاولة التلذذ به.

□□□

لا ينوه بعزلته. إنها تسليته الوحيدة يمد هيمت بده كما الساحر ليلتقط من الهواء أشكاله. وهي أشكال تنمو خارج حدود مظهرها الواعي، إنها تتبع أخطاها كما لو أنها تستلهم فتنة المقدس الخفية. حيث تقيم كل غواياتها.

□□□

لذلك فإن هيمت يمارس الرسم، كونه فعل عصيان. فغن طريقه لا يفارق المرثي، حسب، بل ويمحوه من ذاكرته البصرية أيضا لكيلا يقع في شركه. وهو عن طريق هذا النسيان المتعمد إنما يحرق الطرق أمام حساسيته لتقتصر فرائسها. وهي حساسية إنسان قرر أن يترك العالم وراءه مكتظا بزواله. انه ينتقي كائناته مزهوا بانفصاله هذا. انفصاله الرويوي عن العالم ليمتص رحيق أحلامه من مكان آخر. مكان يقع خارج مما هو متاح بصريا. فتخرج كائناته نقية كما لو أنها لم تفارق عريها لحظة واحدة. كائنات حين يصطدم هواؤها ببعضه يحدث إيقاما يظل عالقا بالعين. إن هيمت عن طريق الرسم يصل إلى اختراعه: كائنات تندفق من الحبر لتسيل معه ذاهبة إلى مستقرها لتفاجئ رسامها بحضورها.

□□□

بين الاقتضاب والإسراف ينشئ هيمت لوحته وهي تتكون تدريجيا. اقتضاب يصل إلى حد التوتر يصيب الجزء الواحد (غالبا ما تتشكل لوحاته من أجزاء متراسة) حتى ليبدو ذلك الجزء وكأنه خلاصة مكابدات غامضة، في حين يسرف

لا يمكن تفكيكه أو إعادته إلى عناصره البنائية. فيعد ان مزج الرسام فئات رؤاه البصرية على السطح بحساسية حلمية رائعة تصبح العودة إلى ما قبل هذا المزيج عسيرة، بل وتكشف عن سوء فهم عميق لضالة الرسم ذاتها. الجمال كونه هدفا تخدمه كل التفاصيل مجتمعة من غير ان يستولي على سحره تفصيل بعينه وهنا بالضبط تقع علاقة فن هيمت بفن الزخرفة في التباس يفصح عن اختلاف لا في الأداء المباشر، حسب، بل وفي النتائج التي يقود إليها ذلك الأداء. ان هيمت كأى فنان شرقي يجد في الزخرفة وليمة طاعنة في إيحائها ولكنه مدفوع بإلهامه الشخصي يكتفي بهذا الإيحاء المباشر عزلة ونفقه. عزلته البصرية ونفقه العاطفي. فهذا الرسام المأسور بالمناخات الأسطورية يعثر في ارتطام الأجزاء، بعضها ببعض الآخر، على توتره الداخلي. وهو من جهة أخرى يسعى إلى صياغة نوع من التعايش الافتراضي الذي هو صدى لحياة المنفيين. حيلة أخرى من حيل الإبداع للانعصار على الزمن أو على الأقل نسيانه. وهو لا يخالف في ذلك حقائقه الجمالية التي يريه بقدر كبير من الصبر نزقها. لقد اتجه هيمت ذات يوم إلى اليابان من غير قصد جمالي مسبق، فإذا به يجد نفسه وهي تتنزه بين جناات الخفية. جنات روحه الفاتنة. لقد اكتشف يومها شقيقته. عثر على القاسم المشترك الذي يجمع بينه وبين اليابان، حياة ورسوما. اكتشف في سلوكه، رساما ما يؤكد شقيقته ويثني عليها. فرسومه نابتة في ارض مقفوحة على خصوبة سرمدية. كان رساما شرقيا بالفطرة. غير انه لم يعد كذلك بعد ان أقام في اليابان عددا من السنين. صارت تلقائيتها العجيبة مصدر إلهامه. وصار يمني المفردة الساكنة التي يمسها بلفاء عاطفي عاصف، هو أشبه بلفاء الشعراء العذريين. لقد قادته الزخرفة إلى نوع من التبتل المترف والاكتفاء الزاهد وفقر نبيل لا تفزعها المظاهر الخارجية لأنه مطلع على خواتمها. ان هيمت من خلال رسومه إنما يستعرض رحلته عبر ليل عزلته. لقد ذهب إلى اليابان كمن يعود إلى نفسه. هيمت للكامن، لقيته الخبيثة ومجرته حيث تصادم أفلاكه.

□□□

إنن هو دائما. من بغداد إلى طوكيو إلى باريس هيمت ذاته وهو يطارد شبحا يسكنه. شقيقته التي تتسلل من عينين ثملتين، علمه وهو يهرب ببديه من الدرس. هيمت يرى ببديه ما يلمسه بعينيه. هو دائما المقيم في

مولدها. الرسم هنا نوع من قراءة الغيب

□□□

رسام ضالته لا تكمن في الأشكال التي يفتريها. فهي أشبه بالمقامة التي تخفي اعتذارا صامتا. سؤاله الخجول لا تنوء به العين التي يتسع فضاء ترفها مع كل لحظة مشاهدة: إلى أين يقود هذا التيه؟ المتعة وحدها لا تكفي. وكلما سال حبر على ورقة انبثقت مقامة من العدم لتبعث الحيرة من جديد في عيني الرسام. ذلك الكائن الاستفهامي العاكف على تأليه عزلته الباريسية يعبق الشرق.

□□□

فرشاته تغوي الفراغ، تستدرجه، لا لكي تملأ وحشته بألماتها التي تتلوى باستمرار بل وأيضا لكي تمتص عاطفته كما تفعل الفرشة برحيق الزهرة. عاطفة البياض التي تحثها الفرشة عن طريق الأخبار الملونة على مباشرة تشيدها.

□□□

في اللوفر، فهما أصاب الوهن أقدامنا، سمعت هيمت بصوت سيزان يقول: لقد دخلت اللوفر، يكفيني هذا. كانت هناك لوحة سوداء تعود إلى عصر النهضة تذكر خلفيتها بأحر لوحة كانت لا تزال بين يديه قيد الإنجاز. هل حلمتها؟

صار يقول وكأنه يرى لوحته وقد اخترقت الزمن بعكس حركته. وهيمت الذي اعرفه مسكون بتداخل الأزمنة. ومثلما يشعر بالتيه في أول لحظة يغادر فيها بيته فإن زمانه مطلق السراح هو الآخر.

• (هيمت) رسام عراقي يقيم في باريس بعد أن أقام سنوات في اليابان. درس الفن بطريقته الخاصة. اصدر العديد من الكتب بالتعاون مع الشاعر العربي الكبير أدونيس والشاعر الفرنسي اندريه فلتير. أقام معارضه الشخصية في العراق والأردن واليابان وفرنسا والدانمارك وهولندا والبحرين ولبنان

الرسام في وصف الأجزاء، بعضها إلى جانب البعض الآخر، حتى لتبدو وكأنها لا تنتهي. إنها تمتد إلى ما لانهاية. وتبدو حدود اللوحة وكأنها نهايات مؤقتة لهذا الغيض من الأشكال التي تتناسل بخفة واسترخاء مترف وكما أرى فإن هذا الرسام إنما يرسم لوحة واحدة تمتد وتتسع لتشمل كل اللوحات التي رسمها والتي سيرسمها. وما المسافة التي تفصل بين لوحة وأخرى إلا همزة الوصل التي تصل الكلمات ببعضها في سطر واحد. إن هيمت رسام خلاصات خلاصاته تذهب إلى هدفها الجمالي مباشرة لتغري العيون بمزيد من المتعة الخلوية متعة توحى بامتدادها الغامض. تدخل إلى لوحة هيمت مأخوذا بسحر تلاحقات خطوطها

المبغطة من مساحة اللون الواحد لتخرج فيما بعد ممثلة ألوانا وليس أمام عينيك سوى خط واحد يقود إلى الأفق، حيث المقامة الأخرى.

□□□

لم يحن بعد موعدها، قصيدته. تلك الملحمة التي تمتد ما بين طفولة محاصرة بجدران الحكمة وبين شيخوخة يفرغها الطيش بالتجوال المرح بين دروب متاهاته. هذا الرسام يحن إلى الشعر، أسلوب حياته. فيقترب من ناره لكن من جهة إزاحة العبء الأعظم من معانيه. انه يرغب في أن يراه معلقا بربش فننته. وحيدا كما لو أن العزلة أطلقتها

لتوها. يرى في الكلمات خيانة للشعر. وهو راعي الصمت. يود لو كان العالم أكثر صموتا ليكون أكثر كفاءة على قول الشعر. وهو يسعى من خلال سلطته، رساما، أن يفرغ الشعر من كلماته التي تقولوه. انه يراه قائما في ذاته العارية. كونه النبع الذي يصدر عنه الخيال

□□□

بلاده لم تنشأ بعد. كما لو انه يستخرج من حكايات ألف ليلة وليلة مدنا، هي أشبه بمدن الأطفال، ليقول لنا: إن بلاده في طريقها إلى التشكل. بلاد تلتفه الذي يمنع كل حساسية موضعا. خارطة وهمية لأرض لم يحن بعد



قضايا المرأة الاجتماعية

في مسرح الشباب العماني

كاملة بنت الوليد بن زاهر الهنائي *

يعد العمل المسرحي موقف أو وجهة نظر الفنان أو المبدع تجاه الحياة أو المجتمع الذي يعيش فيه ، كما أن فن المسرح له خصوصية يوليها في الأهمية بارتباطه الشديد بالحياة والواقع ولا سيما حياتنا المعاصرة. والمسرح العماني بما فيه مسرح الشباب لا ينفصل عن واقعه المعاش ، حيث مر المجتمع العماني بطفرة اقتصادية وحضارية تبعها تغير اجتماعي سريع شهده المجتمع العماني. ولقد عكست الدراما العمانية بشكل عام والمسرح بشكل خاص ، كل هذه التحولات والتغيرات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي طرأت على بنية المجتمع العماني بعد ظهور النفط وبعد عصر النهضة عام ١٩٧٠ م. ومن هنا يصبح المسرح وسيلة هامة في رصد حركة التغير هذه وما يصاحبها من مشاكل وما تبرزه من قضايا اجتماعية. كما تصبح النزعة لرصد هذه القضايا والمشاكل مرتبطة عند الكثير من الكتاب برؤية واقعية حرفية وتصبح المشاكل البارزة على السطح هي أهم الموضوعات التي تجتذب كتاب المسرح. ومن خلال قراءتنا للعديد من النصوص المسرحية التي قدمها مسرح الشباب ، نجد أن هناك الكثير من قضايا المرأة الاجتماعية قد تكررت في العديد من المسرحيات العمانية ، رغم اختلاف كتابها. وسنتطرق في هذا البحث لهذه الظاهرة ، وسنحاول معرفة سبب تكرار مثل هذه القضايا.

* أكاديمية من سلطنة عمان

وسوف يركز البحث على أهم القضايا الاجتماعية التي طرحها مسرح الشباب، ويركز على قضايا المرأة الاجتماعية. وذلك من خلال تحليل نماذج من المسرحيات التي قدمها مسرح الشباب، مع إلقاء الضوء على دور المرأة في حركة المسرح وأهم القضايا التي تعيق انطلاق المرأة في التمثيل المسرحي. بالإضافة إلى وضع تصور لأهم المقترحات التي تفعل مشاركة المرأة في عالم المسرح العماني ولتغطية هذه الجوانب لا بد من تناول العناصر التالية:

- تاريخ ظهور المرأة في العمل المسرحي.
- أسباب اختفاء المرأة عن عالم المسرح.
- مقترحات لتطوير الحركة المسرحية في السلطنة.
- القضايا الاجتماعية في مسرح الشباب. وقد تم تصنيفها إلى جزئين:

أ- قضايا الزواج

ب- القضايا الأسرية

قضايا المرأة الأكثر انتشاراً في مسرح الشباب وجذور هذه القضايا في المجتمع العماني.

المبحث الأول (مدخل) :

نظرة لتاريخ المرأة في المسرح العماني،

تعد المدارس السعيدية الثلاث الموجودة في السلطنة قبل عصر النهضة المباركة (١٩٧٠) نقطة انطلاق النشاط المسرحي في السلطنة، وهي المدرسة السعيدية في مسقط (١٩٤٠) والمدرسة السعيدية في مطرح (١٩٥٩) والمدرسة السعيدية في صلالة (١٩٥٩). وكان جميع طلاب هذه المدارس السعيدية الثلاث من الذكور فقط، وكانت الفتاة العمانية محرومة من حقها في التعليم في ذلك الوقت، لذا لم تشارك الفتاة العمانية في أي من المحاولات المسرحية التي قدمت في المدارس السعيدية في ذلك الوقت (أي في فترة الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين). ويعد عصر النهضة المباركة عام ١٩٧٠م، نالت المرأة العمانية الكثير من حقوقها في التعليم والعمل والمشاركة في مختلف المهادين.

ولقد عملت المرأة في مجالات وقطاعات مختلفة وكان من بينها المجال المسرحي، على الرغم من أن النشاط المسرحي كان يعتبر من الأنشطة المحظورة على المرأة نظراً لأسباب دينية واجتماعية، إلا أن المرأة اقتضمت هذا المجال بكل جرأة،

وذلك كمحاولة منها لتجد من خلال المسرح وسيلة للتعبير عن ذاتها وعن قضاياها.

لقد كان أول ظهور للمرأة العمانية على خشبة المسرح من خلال مسرح النادي الأهلي في عام ١٩٧٣م في مسرحية (ظلموني الناس) للكاتبة المسرحية محمود شهداء (١).

وقد أجريت عدة مقابلات شخصية لتقصي تاريخ المرأة في العمل المسرحي العماني كان منها

١- مقابلة مع الفنانة العمانية المعتزلة (عائشة الياس فقير) وقد ذكرت أن هناك مجموعة من النساء كن عضوات في مسرح النادي الأهلي في فترة السبعينيات ومن بينهن : فخرية خميس، أمينة عبد الرسول، حفيظة خميس، نادية مكي، ومفيدة مكي.

٢- مقابلة مع المؤلف والممثل والمخرج الإناعي (طالب محمد البلوشي) أشار إلى أن أول ظهور للمرأة العمانية على خشبة المسرح كان في بداية السبعينيات وقد ذكر أن المرأة العمانية كانت تشارك بالتمثيل والرقص الجماعي في مشاهد العرس كالزفة أو الحناء وغيرها. وقد أضاف أن هناك أكثر من عشرين امرأة ممن كن يعملن في مسرح نادي عمان والنادي الأهلي من بينهن : فخرية خميس، ورحمة المسافر، أمينة عبد الرسول، بدرية أحمد، ومعصومة الذهب، وكن من الممثلات المعروفات في ذلك الوقت.

٣- مقابلة أجراها (صالح الفهدي) مع الممثلة فخرية خميس في مجلة نزوى عام ١٩٩٥م. أشارت الفنانة (فخرية خميس) إلى أنها بدأت التمثيل في عام ١٩٧٤م من خلال مسرح النادي الأهلي.

وأشار الفهدي إلى أن هناك ما يقارب من عشرين ممثلة عمانية عملت في فترة السبعينيات في أحد الأندية المسرحية العمانية. لقد واجه المسرح العماني - وما زال يواجه - مشكلة نقص مشاركة العنصر النسائي في النشاط المسرحي، وتعتبر هذه المشكلة من المشاكل التي تعيق تطور المسرح العماني. وعلى الرغم من أن وضع المرأة العمانية في المجتمع قد تطور بشكل إيجابي بعد عصر النهضة، ووصلت المرأة لمرحلة تعليمية متقدمة، إلا أن هناك الكثير من النساء ممن ما زلن لا يؤمن بأهمية دور المسرح في المجتمعات الإنسانية. وكانت مشكلة نقص العنصر النسائي هي السبب في إغلاق مسرح النادي الأهلي وتوقف نشاطه عام ١٩٧٦م.

* أسباب عزوف المرأة عن العمل المسرحي :

إننا بحثنا في الأسباب التي تعيق مشاركة المرأة في المسرح

الجمهور هو الذي يدفع بهم لاتخاذ هذه النظرة السلبية عن الفن المسرحي. ويرى الفنان طالب البلوشي أن على المخرجين والممثلين والكتاب أن يقدموا أفضل ما لديهم من نصوص قوية، وأن يتقنوا الأداء المسرحي حتى يغيروا هذه الصورة السلبية عن المسرح. كما يتفق أغلبهم على أن الزواج هو الذي دفع بكثير من الممثلات إلى الاعتزال، إما لرغبة أزواجهن في عدم مواصلة العمل المسرحي أو لرغبتهم الشخصية في التفرغ لأسرتهم.

ومن وجهة نظري أرى أن ضعف الحركة المسرحية في السلطنة، وموسمية العروض المسرحية هي التي تدفع بالمرأة والممثلين بشكل عام للعمل في مجالات أخرى غير المسرح.

وترى عائشة الياس فقير أن قلة الأجور المدفوعة للممثلين بشكل عام تدفع بالممثلات والممثلين للبحث عن وظائف حكومية ذات دخل أكبر. وترى أن الممثل في عمان لا يحصل على دعم معنوي أو مادي كافٍ يتمسك لصد حاجاته المادية ولضمان مستقبله.

ولقد لخصنا أسباب عزوف المرأة عن العمل المسرحي ووضحناها من خلال الرسم التوضيحي التالي



ومن الطول المقدمة لمعالجة مشكلة نقص المشاركة النسائية في المسرح والدراما التلفزيونية، قام المخرجين العمانيون بالاستعانة بممثلات من دول الخليج المجاورة.

ومن الطول التي تراها الباحثة مناسبة لمعالجة هذه الظاهرة (نقص العنصر النسائي) نقترح التالي:

١- زيادة جرعات الوعي الثقافي والمسرحي لدى الجمهور للعُماني، وذلك قد يكون من خلال تدريس مادة المسرح في المدارس وتكوين فرق مسرحية فيها، مما يساعد على تنشئة جيل واعٍ بأهمية رسالة المسرح.

٢- رصد جوائز للنصوص المسرحية الجيدة لتشجيع المؤلفين.

٣- عمل مهرجانات سنوية للمسرح (الأطفال في المدارس، المسرح الجامعي، مسارح الفرق والمحترفين) وذلك للكشف عن المواهب، ولتنمية المهارات ورعاية الموهوبين، وللقضاء على

وجدنا انها إما لأسباب دينية أو لأسباب اجتماعية في معظم الأحيان. وأشار عبد الكريم جواد إلى أن معظم الممثلات العمانيات - باستثناء فخرية خريس - يصعب عليهن العمل في المسرح، وأشار إلى أن معظمهن يشاركن في عمل مسرحي واحد أو اثنين فقط. ومن ثم ينسحب ويختفي من الساحة المسرحية وذلك لأسباب اجتماعية في معظم الأحيان.

ومن وجهة نظري أرى أن غالبية أفراد المجتمع العماني ينظرون بسلبية للمرأة العاملة في المجال المسرحي، وخصوصاً المرأة الممثلة، لذا نجد أن كثيراً من النساء يحاولن تجنب الشائعات التي تلاحقهن بعد عملهن في المجال المسرحي، ويفضلن الانسحاب خاصة بعد الزواج. وتتفق معي في الرأي كل من الممثلة عائشة الياس فقير والأستاذة (فاطمة الشكيلي)^٤ (في وجهة النظر هذه، فنظرة المجتمع السلبية للممثلات هي التي تدفعهن للاعتزال، وهي نفسها التي تدفع بالكثير من الفتيات العمانيات بعدم العمل في المسرح أصلاً وترى الأستاذة فاطمة الشكيلي أن نقص الثقافة المسرحية لدى الجمهور العماني هي التي تدفع بهم إلى التفكير بهذه الطريقة السلبية وعلى الرغم من أن المرأة العمانية وصلت لمراحل علمية وثقافية متقدمة إلا أن كثيراً منهم ما زلن لا يؤمن بأهمية دور المسرح الحضاري.

ويرى كل من الفنان طالب البلوشي والفنانة عائشة الياس فقير أن في الماضي - أي في فترة السبعينيات والثمانينيات - كانت المسرحيات

تطرح قضايا مرتبطة بالمجتمع العماني، وتعالج القضايا المحلية، ومشاهدتها مأخوذة من واقعه مثل مشهد العرس العماني والحناء ومشاهد الرقصات الشعبية، لذا كان الآباء يسمحون لبناتهم بالممثل في مثل هذه المسرحيات. أما في وقتنا الحالي فإن المسرح العماني بدأ يطرح قضايا - من وجهة نظرهم - غريبة وجديدة نوعاً ما على المجتمع العماني، ومشاهدتها فيها شيء من الانفتاح غير المرغوب فيه من قبل مجتمعنا المحافظ، لذا يرفض آباء الأمور بأن تشارك بناتهم في مثل هذه العروض المسرحية.

وترى فاطمة الشكيلي أن نقص النصوص الجيدة وقلة الأدوار النسائية الجيدة في النصوص المسرحية هي من أحد الأسباب التي لا تشجع المرأة على العمل المسرحي.

إن الجميع اتفق على أن نقص أو قلة الوعي المسرحي لدى

ظاهرة موسمية العروض المسرحية في السلطنة.

٤- المشاركة الجادة في المهرجانات الإقليمية (الخليجية و العربية)

٥- رفع أجور الممثلين والممثلات، وتقديم الدعم المعنوي الكافي لهم

٦- تكتيف المحاضرات عن المسرح في مختلف مناطق السلطنة، لتسليط الضوء على أهمية دور المسرح الحضاري، وذلك كخطوة لتغيير الصورة السلبية عن المسرح بشكل عام، والصورة السلبية عن المرأة الممثلة بشكل خاص.

المبحث الثاني:

(القضايا الاجتماعية في مسرح الشباب):

لقد رصد كتاب مسرح الشباب منذ تأسيسه عام ١٩٨٠م وحتى يومنا هذا حركة التغيير التي شهدها المجتمع العماني بعد ظهور النفط وبعد عصر النهضة المباركة عام ١٩٧٠م. ولقد تناول هؤلاء الكتاب العديد من القضايا الاجتماعية التي برزت في المجتمع العماني بعد حركة التغيير في البنية الاقتصادية والسياسية والفكرية والاجتماعية للمجتمع.

ولقد قامت الباحثة بتحليل عدة نصوص مسرحية مختلفة من المسرحيات التي قدمها مسرح الشباب والتي تناولت قضايا اجتماعية وفكرية مختلفة. وسنحاول هنا الوقوف عند قضايا المرأة الاجتماعية التي تعرضت لها هذه النصوص، وكيف تناولها وعالجها هؤلاء الكتاب المسرحيون

ومن خلال قراءتي لهذه النصوص المختلفة التي قدمها مسرح الشباب وجدت أن معظم هذه النصوص تدور حول قضايا اجتماعية يمكن تقسيمها وتصنيفها إلى جزئين:

١- قضايا الزواج، وتشمل:

أ- قضايا الزواج الإجمالي.

ب- قضايا غلاء المهور

ت- قضايا الخيانة الزوجية.

ث- قضايا مشاكل الحياة اليومية

ج- قضية الطلاق.

ح- قضية تعدد الزوجات

٢- القضايا الأسرية:

أ- قضية التفكك الأسري.

ب- قضية انحراف الأبناء.

ت- قضية صراع الأجيال

ث- قضية غفوق الوالدين.

وسنورد في هذا البحث نماذج من مسرحيات عالجت هذه القضايا الاجتماعية:

١) قضايا الزواج:

من القضايا الاجتماعية الهامة التي شغلت بال كتاب المسرح العماني هي قضايا الزواج مثل قضية الزواج الإجمالي، وقضايا المشاكل والخianات الزوجية، وقضية غلاء المهور وقضية الطلاق، وقضية تعدد الزوجات، كل هذه القضايا أدرجناها أو صنفناها ضمن قضايا الزواج.

لقد شهد المجتمع العماني بعد عصر النهضة العديد من التحولات في البنية الاجتماعية، فتغيرت الكثير من المفاهيم المتعلقة بموضوع الزواج، فمثلاً أصبحت الفتاة العمانية تفضل مواصلة تعليمها وتأخير سن الزواج، بينما في الماضي كانت

الفتاة تحرم من مواصلة تعليمها، وتجبر على الزواج في سن مبكرة. كما أن ظاهرة تعدد الزوجات التي كانت بارزة في المجتمع العماني تراجعت كثيراً في السنوات الأخيرة، فأصبح غالبية الشباب العماني يفضل الكثافة بزوجة واحدة لتجنب المشاكل التي قد تنجم في حال لم يقع بالعدل بينهن والتي قد تستمر بعد وفاة الزوج سواء فيها يخص الميراث أو غيره. أما

بالنسبة لظاهرة الطلاق وغلاء المهور فقد زادت رقعتها اتساعاً في المجتمع العماني مؤخرًا. فحسب الإحصائيات التي أوردتها وزارة التنمية الاجتماعية أفادت أن معدلات الطلاق قد ارتفعت نسبتها بشكل ملحوظ في السنوات الأخيرة كما أن تحسن الأوضاع الاقتصادية في السلطنة بعد عام ١٩٧٠، وزيادة

دخل الفرد العماني، وطفان الروح المادية على العصر فقد ارتفعت نسبة ظاهرة غلاء المهور، وأصبح بعض أولياء الأمور يغالون في مهور بناتهم ويضعون شروطاً تعجيزية للشباب المتقدم للخطبة مما يقلل كاهل الشاب بكثرة المتطلبات المادية، على عكس المهور القليلة والمعتولة التي يشترطها

أولياء الأمور في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين.

لقد كانت وما زالت ظاهرة الزواج الإجمالي من الظواهر الاجتماعية التي تثير بال الكثير من كتاب المسرح العماني الذين تناولوا هذه الظاهرة في أعمالهم المسرحية نظراً لإيمانهم بضرورة معالجة هذه الظاهرة لما تسببه من خلل حو ما بين الفتاة وولي الأمر الذي يجبرها على الزواج، ولما قد يؤدي إليه هذا النوع من الزواج إلى طرق الطلاق بسبب عدم تقبل الفتاة لزوجها منذ البداية

وعند قراءتنا للنصوص المسرحية المختلفة التي قدمها كتاب

مسرح الشباب، لاحظنا أن الكثير من الكتاب المسرحيين تطرقوا لهذه القضية - قضية الزواج الإجباري - في مسرحياتهم. ومن بينهم الكاتب المسرحي عبد الكريم جواد ومحمد سعيد الشنفرى ومنصور مكاري وأحمد سعيد الأزكى ومحمد الياس فقير. لقد تناولت مسرحية (السفينة لا تزال واقفة) لعبد الكريم جواد قضية الزواج الإجباري ولقد تناول الكاتب فيها صورة ولي الأمر الذي يجبر ابنته على الزواج، ويتضح ذلك من خلال الاقتباس التالي:

الفتاة: أستفسر عن أمر الخطبة

النوخدة: لقد تمت خطبتك وانتهى الأمر

الفتاة: ولكني لم يسألني أحد عن رأيي

النوخدة: أمر الفتاة عند ولي أمرها

الفتاة: ولكني غير موافقة.

النوخدة: الخطبة من مقتضيات

المصلحة العامة (٢)

بينما في مسرحية (الفلاج)

للكاتب نفسه، يطرح عبد الكريم

صورة أخرى مغايرة لصورة

ولي الأمر في مسرحية (السفينة

لا تزال واقفة)، فنجد الأب (أبو

سيف) نموذجاً إيجابياً لصورة

الأب المتفهم الذي يؤمن بأن

البيت لها الحق في اختيار شريك

حياتها. تحكي هذه المسرحية

عن الشاب (عبود) وهو شاب طموح ومهندس زراعي ويعمل

باجتهاد في مزرعته، حيث يتقدم لخطبة (سارة) ابنة الشيخ (أبو

سيف)، ويبلغه الأب بموافقة المبدئية على الزواج على أن يكون

الرأي النهائي لابنته سارة. ويتضح ذلك من خلال الحوار

التالي

عبود: يعني موافق عمي؟

أبو سيف: نعم يا ولدي. أنا موافق مبدئياً وشرطي الوحيد هو

أنه توافق بنتي سارة بعد على هذا الزواج. وبعدين كل الأمور

إن شاء الله تتم على خير. (٣)

وعندما اتفقا على الموافقة المبدئية على هذا الزواج تطرق

(عبود) لموضوع المهر، وشرح ظروفه لأبو سيف بأن إمكانياته

بسيطة، وأنه سيحاول الاجتهاد في عمله حتى يستطيع توفير

المهر، فكان موقف الأب هنا إيجابياً أيضاً حيث تفهم ظروف

الشاب وقال:

أبوسيف: يا ولدي يا عبود.. مهر بنتي إذا وافقت على الزواج هو

أخلاقك الطيبة.. عرقك وأنت تروي أرضك.. مهر ابنتي محافظتك

على أرضك.. وحفيد يورث عنك جيك واجتهادك (٤)

وقد قدمت مسرحية (الفلاج) صورة إيجابية للمرأة (سارة) فقد

مثلت صورة الفتاة الواعية والعريضة على الحفاظ على

الأراضي الزراعية في القرية التي تسكنها، وصورة الفتاة

العمانية المعتزة بانتمائها للأرض فبعد وفاة والدها تسلم

أخوها (سيف) زمام الأمور في القرية، فيعتمد اعتماداً كلياً على

العمالة الوافدة المتمثلة في صورة (جون) مدير أعماله وزوجته

الأجنبية (روث) واللذين يطعمان في ثروة (سيف) ويشغلونه عن

متابعة أعماله باللهو كالشرب وملاحقة النساء، بينما يقومان

باستغلال المزيد من العمال الوافدين ليحلو محل المزارعين

العامين في القرية، ويقومان

بتحويل مزيد من الأموال

المسروقة لرصيدهما في

بلادهما.

وفي نهاية المسرحية ينهار

الفلاج وتتضرر جميع الأراضي

الزراعية، ويحتج أهالي على

هذا الوضع ويذهبون برئاسة

(عبود) إلى (سيف) ليطلعوه على

ما يجري في القرية، وقد كان

عبود متردداً في مواجهة سيف

بأخطائه فلما منه أن سارة قد تنزع منه إذا ما واجه أختها

(سيف)، لكنه تفاجأ بأن سارة هي التي تطلب منه مواجهة

أختها (سيف) حتى لا يتضرر أهالي القرية أكثر مما تضرروا

لسوء تدبير أخيها وإهماله لأخواته.

وبعد أن ينهار الفلاج تطلب سارة من عبود أن يكون مهرها

هو إعادة بناء الفلاج لتعود المياه إلى مجاريها. فقالت

مخاطبة عبود

سارة: سألت أبوي في يوم عن مهري. أنا مهري إنه يرجع الفلاج

كما كان (٥)

كما ناقش الكاتب محمد الياس فقير في مسرحية (المنظرة)

ظاهرة الزواج الإجباري في المجتمع العماني. فهذه المسرحية

تتحدث عن رجل ثري جمع ثروته من هضم حقوق الناس

وظلمهم وإجبارهم على بيع ممتلكاتهم له بأرخص الأثمان بعد



أن تصاصهم الديون. وطمعه وجشعه أبعداه عن رؤى الحقيقة وهي أنه لا يوجد من يحبه بصدق، بل أن معظم الناس يتناقضونه لثرائه، وهو شخص يعاني من مشاكل نفسية نتيجة كثرة التفكير في مصالحه وجمع المزيد من الأموال، فنجده كثير الوسواس والأحلام والكوابيس المزعجة دائماً ما تصافيه، وينشغل عن زوجته وأبنائه بجمع الأموال. وفي نهاية المسرحية يقوم بطرد زوجته، وطرد والده من المنزل الذي جاء ليتوسط لديه لإرجاع زوجته.

لم تتطرق مسرحية المنظره لقضية الزواج منذ بداية المسرحية، ولم يظهر الكاتب المشاهد التي تصور إجبار الأب لابنته (فاتن) على الزواج، بل أظهر لنا النتائج السلبية للزواج الإجمالي مباشرة، فظهر لنا فاتن مباشرة بأنها مطلقة بعد أن أجبرها والدها على الزواج برجل ثري يكبرها في السن، وكان هذا الزوج يسمى «معاملتها ويضربها عندما يكون تحت تأثير الخمر الذي يشربه. ولكن هذا كله جاء على لسان الشخصيات المسرحية على شكل وصفي حوارى فقط.

وتظهر فاتن في المشاهد الأخيرة من المسرحية وهي تناقش أفعالها خالد حول موضوع طلاقها بسبب زواجها غير المتكافئ من الزوج الذي فرضه والدها عليها فكان طلاق فاتن هو نتيجة سلبية للزواج غير المتكافئ منذ البداية، ولكن طمع الأب وجشعه، ورغبته في عقد الكثير من الصفقات التجارية مع زوج ابنته المستقبلي، جعله يتعامل مع ابنته فاتن كسلعة، فباعها للزوج الثري ليحقق هو مصالحه وأهدافه المادية فكانت فاتن ضحية طمع والدها وجشعه وعدم تفكيره في مستقبلها إذا ما تزوجت من رجل مسن وسكير والحوار التالي يوضح لنا رغبة فاتن في التحرر من سلطة والدها في الأمور التي تتعلق بزواجها:

خالد: تفكري تتزوجي من جديد؟

فاتن: لا زوج يفرضه أبوي علي من جديد.

خالد: عجب سمعي لا تفكري... ولا تصدقي حتى في الحلم أنه أبوش بيزوجش شخص تختاره. ما يحتاج أذكرش بزواجك السابق.

خالد: لا يا خالد، هناك كان كابوساً مزعجاً. يعني ما مصدقة اني اتخلصت منه.

خالد: تمتنقي إنش تخلصني منه بمحض إرادتش... لا.. لأنه ما اتفق فقط مع أبوش. كل واحد منهم كان يعتبر الثاني صفقة رابحة له.

فاتن: وأنا إيش ذنبي؟ ليش مصير شبابي يضيع على عتبات باب أبوي؟ (١)

وهكذا يوضح لنا الحوار السابق مدى معاناة فاتن، ولم تتوقف معاناتها عند هذا الحد، فعندما فكرت في الرجوع إلى حبيبها السابق ابن عمها، يخبرها أخوها خالد بأن والدها لن يوافق على هذا الزواج، لأن والدها يعتبر معها منافسا له في السوق، وتتأزم مشكلة فاتن عندما يبلغ والدها في ظلمها ويطلب منها العودة إلى زوجها السابق وهي مكروهة، ويصر الأب الجشع ويقول الرجل: الرُجَال باغي يردش وأنا وافقت.

فاتن: لا يا والدي أنا مستعدة أبقي عانساً لكن ما أتزوج ذاك البعير.

الرجل: البعير بو تقولي عنه وراه فلوس، وأنا محتاج للسيلة. (٢)

ولكن إصرار والدها على رجوعها جعل فاتن تصمت، وتنتهي المسرحية بنهاية مفتوحة، ولا نعرف إن كانت فاتن ستواجه والدها وتصمد أمامه أم أنها ستستسلم للظروف وتخضع لها كما خضعت في المرة الأولى.

كما تطرق الكاتب (محمد سعيد الشنفرى) في مسرحية (ملبونير بالوم) لمسألة من هو صاحب الحق في اختيار الزواج، هل هي الابنة أم والدها؟ ففي هذه المسرحية فتاحت (أم ليلى) ابنتها ليلى بموضوع الزواج، وتقول لها سنبحث لك عن ولد الحلال ولكن بعد إنهاء دراستك، والكاتب هنا قدم لنا صورة إيجابية للأُم العمانية التي تبدأ بمناقشة ابنتها حول موضوع زواجها وتعطيها فرصة للاستماع لها. وطرح الكاتب هنا على لسان المرأة (أم ليلى) أن العلم والشهادة هما سلاح في يد الفتاة لتواجه بهما الحياة، وهذا يؤكد ما ذكرناه في البداية من التحولات الفكرية والاجتماعية الإيجابية في المجتمع العماني، ورغبة الفتاة في مواصلة تعليمها. وتؤكد (ليلى) في المسرحية أن لها الحق في اختيار شريك حياتها، ويظهر لنا هذا من خلال الاقتباس التالي:

ليلى: بس أنا في موضوع الزواج من حقي أعرف من هو الإنسان اللي يارتبط فيه. من حقي ولا...؟؟ (٣)

وتوافق ليلى بمحض إرادتها على الزواج من ابن خالتها (خالد)، لكن والدها يقف حائلاً دون إتمام هذا الزواج وذلك لرغبته في البحث عن زوج ثري لابنته ظناً منه أنه سيصبح مليونيراً عندما يعثر على الكثر المزعوم في مزرعته. وقد قدم الكاتب لوحة توضح هذه الرغبة القوية لدى الأب:

« تظهر ليلي مرتدية فستان عرس أبيض.. ويدخل أبو ليلي وقد ارتدى ملابس تنكرية لحيوان وحشي أو لشيطان يحمل معه سكيناً».

أبو ليلي : تريدون تزويجه بدون موافقتي..لا.. لازم تعرفي أنه لا يمكن تزويجين خالد وأنا بعدي على قيد الحياة وخالد ما هو لئ لا لازم تنسبه للأبد..لازم ولا نبحتش بهذي السكين ورميتش لكلاّب الحارة وسنانيرها. فهمتي. سمعتي. ايش قلت (يهدها) إنت لازم تزويجين الرجال اللي أنا أبغاهم. أنا وما جد غيري يحده. نعم ماحد غيري يحده ويقتارمه.(٩)

ونلاحظ أن الكاتب الشفوي قد استخدم وسيلة الحيلة والخداع لحل الأزمة في مسرحتي (ملهوثير بالوهم) والفقار، وكلتا المسرحيتين اجتماعية كوميدية هادفة. ففي هذه المسرحية قام خالد بالكذب على أبو ليلي، وأبلغه أن النجم - منجم الذهب - قد انهيار، فيصدم ويغضب عليه، فيسعيان لإتمام الزواج، كما أن خالد قد خدعه من قبل أيضاً عندما بحث بسلوى (وهي صديقة للأسرة) تبلفهم بأن خالد قد خبث فتاة أخرى من القرية، ويصدق الجميع الكلمة ما عدا ليلي التي كانت قد اتفقت على هذه الحيلة مع كل من سلوى وخالد.

وفي مسرحية (الفلأ) ادعت أمينة ابنة حيدر (رجل الأعمال الثري) الجنون أمام عريس جاء لحطبتها مع أسرته، وكان الأب قد وافق على هذا الزواج نظراً لأن العريس غني، ورفض تزويج ابنته أمينة من ابن عمها طاهر الذي تحبه. فتظهر أمينة في المسرحية وهي شاهدة المدس في وجه من جاء لحطبتها وأسرتها الذين ينسحبون بسرعة بعدما صدقا أنها مجنونة بالفعل، وتقوم أمينة بتخريب سلك الهاتف وقطعه عن عمله، ويأتي طاهر وهو متنكر في زي عامل الإصلاح السلك، وفي نهاية المسرحية يكشف عن هويته وتخبرهم أمينة بالحقبة.

وكلتا الحيلتين اللتين استخدمهما الكاتب كحل للخروج من مشكلة إجبار الأب لابنته على الزواج تؤكدان على أن الكاتب يريد الانقصار في نهاية المسرحيتين لفكرة أن البنات هي الوحيدة صاحبة القرار في موضوع زواجهن، وأن ولي الأمر لاحق له في فرض زوج على ابنته. ورغم أن الفكرة التي يريد أن يؤكد عليها الكاتب في كلتا المسرحيتين هي فكرة هادفة وتقدم حلاً لهذه المشكلة الاجتماعية، إلا أن هاتين الحيلتين تعتبران هشتين من الناحية المسرحية، لأنها حلول مصطنعة ولا تأتي بشكل منطقي ومتسلسل من داخل الأحداث المسرحية.

وقدمت مسرحية (الفلأ) صورة إيجابية للمرأة ممثلة في

صورة (أمينة) الفتاة الواعية التي تصر على مواصلة تعليمها وتصر على حقها في اختيار شريك حياتها، ولم تستسلم لرغبة والدها. وقدم لنا الكاتب أيضاً في هذه المسرحية صورة (زهرة) الشابة الصغيرة التي تتزوج من حيدر الرجل الثري والمسن الذي يكبر والدها. وكانت زهرة قد أجبرت من قبل والدها على ترك دراستها وزوجها بالإكراه من حيدر بعد أن كانت تريد الارتباط بأبنه خالنها الذي تحبه. وتحاول زهرة في المسرحية الانتقام لنفسها من خلال تبذير أموال حيدر دون مراعاة على الكماليات كما أنها تحاول إقناع حيدر بأن يمنع ابنته من مواصلة تعليمها وتزويجها بالإجبار، وذلك لتطمح أمينة كما حطمت هي، وهذا يعكس مدى قدرة الكاتب على رسم الأبعاد النفسية لشخصية زهرة.

ب- قضية غلاء المهور:

لقد ناقش العديد من كتاب مسرح الشباب قضية غلاء المهور في أعمالهم المسرحية، لما لهذه القضية من أهمية في المجتمع العماني، ولما تطفله من معاناة الشباب في تدبير هذا المهر خصوصاً إذا غالى الألب في طلباته.

لقد طرحت هذه القضية في مسرحتي (الراية) و (الطوي) للكاتب منصور مكاوي.

فقضية الزواج وغلاء المهور تفرض نفسها بقوة في مسرحية «الطوي». ففي المشهد الافتتاحي للمسرحية يظهر شابان وهما يودعان (حمد) وهما في طريقهما للمدينة، ويهجران قريتهما ومزارعهما، وعندما يسألهم (حمد) عن سبب رحيلهما، يجيبه الأول بأنه سيذهب للمدينة ليكسب مائلاً يوفر به مهره بعد أن رفض والده مساعدته في المهر، وبعد أن هدده خاله بأنه

سيزوج ابنته لغيره إذا كان الأخير مقتدر، وأما الشاب الثاني فيخبر (حمد) أنه عمل في مزرعة والده المسن لسنوات بدون مقابل، على أن يدفع له والده مهره في المستقبل، ويتفاجأ الابن بأن والده المسن تزوج هو بهذه الأموال التي جناها من المزرعة بدلاً من أن يزوجه بها ابنه كما وعده. وهاتان الفستان توضحان حيرة الشباب في كيفية تدبير المهر منذ بداية حياتهم العملية، فلو كانت المهور المطلوبة معقولة ومنطقية لما فكر الشاب فيه كل هذا التفكير المتعب.

وفي هذه المسرحية أيضاً يظهر الشاب (خلفان) الذي يعيش بقناعة مع ابنته (فاطمة)، وابن أخيه (حمد). وابنته (فاطمة) مضطربة لابن عمها (حمد) الذي توافق عليه. ويعاني الشاب (خلفان) من أزمة مادية، ويأتي الشاب (سلمان) لزيارته،

ويرى بالصدفة ابنته (فاطمة) ويعجب بها، علماً بأن الشايب (سلمان) رجل مسن ومريض ولديه ثلاث زوجات، ولكنه شخص ثري، ويعتقد انه طالما كان مقتدراً من الناحية المادية، فلم لا يتزوج برابعة؟

والاقتباس التالي يوضح لنا محاولة (سلمان) إقناع (خلفان) بفكرة أن البنات هن مصدر جيد للدخل والريح، وتُعجِب (خلفان) لهذه الفكرة، ويخبره (سلمان) بأنه زوج بناته من رجال أغنياء وطلب لهن مهراً عالية واستفاد هو منها وبنى عليها ثروته الحالية. وهذا يوضع مدى جشع الأب ومعاملة ابنته كسلعة وكمصدر دخل له على حساب سعادتها وراحتها.

الشيخ سلمان: البنات تريحك عن كورجة صبيان... أنا أخبرك... أنا زوجت ثلاثاً من بناتي في الزمن الرخيص... كل شي رخيص... إلا البنات حصلت في كل بنت عشرة آلاف... وشريت سيابير، وكملت العمارة، وسوير ماركيت، وديروير، وخادمة أجنبية الشايب خلفان (يصفق على يديه صامخاً): «تجارة» (١٠)

وفي مسرحية «الراية» لمنصور مكاري، وهي مسرحية تاريخية تتحدث عن بطولات الإمام الوارث بن كعب الغروي، وعلى الرغم من أن هذه المسرحية تاريخية إلا أن قضية غلاء المهور فُرِضت نفسها في هذه المسرحية، فيظهر في المسرحية شاب يشتكي عند الإمام الوارث من أنه لا يستطيع توفير المهر العالي المطلوب وذلك في حضور والد الفتاة:

الأب (أبو الفتاة): ابني لها مهراً كغيرها

الوارث: وكم تريد؟

الأب: مائة ناقة وخلفهن عشرون بعيراً... غير ما يدفع قيمته هو بين الناس من الدراهم.

الشاب: والله ما عندي ناقة ولا حمار...

الوارث: مهر الأنثى صلاة على النبي... (١١).

ويستطيع الوارث في النهاية إقناع الأب بطلب مهر معقول، ويأن يكون هو قدوة للناس.

ج) قضية (الخيانة الزوجية):

لقد ظلت هذه القضية الاجتماعية (الخيانة الزوجية) مهمة أو لم يلفت لها الكثير من المسرحيين لفترة طويلة على الرغم من أهمية هذه القضية، وما تسببه من هدم العلاقات الأسرية وتماكس الأسرة، وما تجلبه عليها من آفات وأمراض.

ومؤخراً وفي الأعمال المسرحية الأخيرة، سطر الكاتب الضوء على هذه المشكلة، ومن بينهم الكاتب (أحمد بن سعيد الأزكي). وذلك في مسرحية «تحت الرماح»، وهي مسرحية اجتماعية

هادفة تناقش قضية الخيانة الزوجية، والتحرر والتفلسف الأخلاقي والاجتماعي والغزو الثقافي والفكري الأجنبي لمجتمعاتنا المحافظة، فالزوج (ماجد) يقيم علاقة غير شرعية مع خادمتها (روز)، وتكتشف الزوجة خيانة الزوج لها، وتكتشف الزوج في نهاية المسرحية من أنه مصاب بمرض الإيدز، وأنه ربما انتقل لزوجته وابنته.

ولقد عكس الكاتب في هذه المسرحية مشاكل العمالة الوافدة، والخادما بشكل خاص، كما أنه عكس في هذه المسرحية كيف أثرت الطفرة الاقتصادية في المجتمع العماني على الحياة الاجتماعية، وكيف أن ازدياد دخل الفرد أتاح للكثير من الأشخاص كثرة السفر إلى الخارج وتعلم العادات الغربية على مجتمعنا المحافظ. فـ (ماجد) في هذه المسرحية كان كثير السفر للخارج وكان يقيم علاقات غير شرعية.

وقد تكررت كلمة الخيانة كثيرا على لسان شخصيات المسرحية فيها هي الطفلة (صفاء) ابنة (ماجد) و(منال) تقول منال: لا يكاد عقلي يصدق ما يسمع، أنت تخونني يا ماجد مع التي آتيتها على منزلي في وجودي وغيابي؟ صفاء: ما معنى الخيانة يا أبي؟ (ماجد يهكي)

منال: (بقوة) أخبرها معنى الخيانة، قل لها، دعها تعرف منذ الآن حتى لا تواجه نفس الموقف في المستقبل، أخبرها... (ماجد يهكي بقوة). (١٢)

وقد كرر الكاتب كلمة (الخيانة) هنا ليعمق الأثر لدى المشاهد أو القارئ بمدى فداحة وأهمية هذه القضية الاجتماعية وما تجلبه على الأسرة من تفكك ودمار.

وطرحت هذه القضية (قضية الخيانة الزوجية) كقضية ثانوية في مسرحيات أخرى مثل مسرحية «ملهونير بالوهم» لـ (محمد بن سعيد الشنغري)، ومسرحية «الفار» للكاتب نفسه ومسرحية «الشروط» لـ (أحمد الأزكي)، وغيرها.

وقد اعتاد كتاب المسرح العماني على تصوير خيانة الرجل للمرأة عندما يتطرقون لقضية الخيانة الزوجية، إلا أن الكاتب (محمد الشنغري) في مسرحية «الفار» طرح قضية الخيانة من جانب المرأة. ففي هذه المسرحية تخون (زهرة) الزوجة الشابة زوجها المسن الثري، لأنه كان زوجها غير متكافئ منذ البداية، وكان زواجها من (حيدر) إجبارياً، ففي نهاية المسرحية يتم الاتصال بـ (حيدر) من مركز الشرطة على أنه تم القبض على زوجته (زهرة) بتهمة اخلاقية، وهنا تقول أمينة (ابنة حيدر). أمينة: شفت... زوجة أبوي من اصحاب المراكز...

يا فضيحتنا قدام الناس.

طاهر: أمينة لازم تتحملي... كوني عاقلة وشجاعة، فضيحتنا لنفسنا، والنهاية هذه نهاية طبيعية.. بنت صغيرة وجميلة، ورجل عجوز.. لا تكافؤ في السن ولا المعرفة ولا في الحالة الاجتماعية، ولا تحبه، وزوجوها له بالقوة.. أبش تتوقعين يصير.. لازم يصير خلل في الميزان.. لأنني من البداية للعدالة كانت مفقودة.. الظلم والقوة والحرمان ولدت عندها حب الانتقام بأية طريقة حتى تأخذ الحق اللي سلبوه منها (١٢).

(د قضية المشاكل الزوجية) :

تعد مشاكل الحياة الزوجية من القضايا الحياتية اليومية التي استطاع مسرح الشباب أن يعكسها في عدد من النصوص المسرحية مثل مسرحية «ملوينير بالوهم» و«الفأر» لمحمد الشنفرى، ومسرحية «خيوط العنكبوت» من إعداد عبد الغفور أحمد البلوشي، و«المنظرة» لمحمد الياس فقير.

ففي مسرحية «خيوط العنكبوت» تهجر الزوجة (ليلي) بيت الزوجية بعد أن فرضت أم زوجها سيطرتها على حياة ابنتها الأسيرة. فالأم (زكية) تتطفل على حياة ابنتها الشاب، وتفرض وصايتها عليه حتى بعد أن صار ابنتها زوجة، مما يغضب الزوجة (ليلي) التي تشعر بأنّها محاصرة في بيتها بكثرة الأسئلة والاستفسارات من قبل حماتها.

وفي مسرحية «الفأر» لمحمد الشنفرى تحصل مشاكل من نوع آخر ما بين الزوجة الشابة (زهرة) وابنة زوجها التي تماثلها في العمر (أمينة). فالأمينة تتعرض على سلوكيات (زهرة) غير المسؤولة، كالإسراف والتبذير وإهمال واجباتها كزوجة، وتحاول (زهرة) الانتقام من (أمينة) من خلال إقناع والدها بحرمانها من مواصلة تعليمها وتوجيه الأمانات لها بشكل مستمر.

أما في مسرحية «المنظرة» لمحمد الياس فقير، فنجد أن الزوج يظلم زوجته ويسيء معاملتها لأنها باتت تعتز على تصرفاته، مثل ظلمه للناس وفضمه لحقوقهم. وتظهر الزوجة في هذه المسرحية في صورة المرأة الضعيفة المغلوبة على أمرها، فزوجها غني ومتكبر ويهينها حتى أنه طردها ذات مرة من منزلها عندما احتجت على ظلمه لأخيها ويبيع أملاكه، وعندما جاء والده لإرجاعها لأرتها، طردها الزوج المتكبر للمرة الثانية، وطرد والده المسن أيضاً.

(ه قضية (تعدد الزوجات) :

لقد طرح الكاتب (منصور مكاوي) قضية تعدد الزوجات في مسرحية «الطوي»، ولكن هذه القضية لم تكن هي الموضوع

الرئيسي في المسرحية بل كانت موضوعاً ثانوياً. فنعكست المسرحية من خلال صورة الشاب (سلمان) عقلية بعض الرجال المسنين من الجيل الماضي، وهي أنه طالما أنه إنسان غني وقادر على توفير المهر فلم لا يتزوج بأكثر من زوجة؟

وهذا ما حصل مع الشاب (سلمان) في مسرحية «الطوي»، فهو زوج لثلاث زوجات ويرغب في الزواج برابعة، وهي (فاطمة) ابنة الشاب (خلفان)، وهي فتاة صغيرة في السن وفي عمر بناته ورغم أن (سلمان) في الستين من عمره ويمنى من مشاكل صحية، إلا أنه يتجاهل كل هذا ويصر على الزواج بزوجة رابعة طالما أنه قادر على دفع مهرها. وتتضح لنا عقلية الشاب (سلمان) من خلال الاقتباس التالي:

الشباب (سلمان): غندي ثلاث زوجات، وباغي الرابعة حسب الشرع والدين

الشباب (خلفان): وما بترتكب ذنب في حق نفسك بزواجك من أربع؟

الشباب (سلمان): الشرع

الشباب (خلفان): الشرع خبرك صحتك أمانة.. وعمرك أمانة.. وأنت مسوي عملية (١٤).

وتتأكد هذه الفكرة - وهي فكرة الزواج بأخرى طالما أن الرجل مقتدر مادياً- في مسرحية «ملوينير بالوهم» لمحمد الشنفرى، إذ يلح (أبو ليلي) بالثراء والعيشة المرفهة بعد أن يجد الكنز في مزرعته كما أوهمه الغبير (كارلوس). ويبدأ (أبو ليلي) في تغيير نمط حياته، من الحياة البسيطة التي كان يعيشها إلى الحياة الجديدة التي يتوقعها بعد حصوله على الكنز، ومن الأشياء التي يرغب في تغييرها هو الزواج بزوجة ثالثة مثقفة وتهتم بشكلها وتعي نمط الحياة المعصرية، ويتنقذ زوجته (أم ليلي) لعدم اهتمامها بمتظاهرها الفارحي، هذا ما فكر فيه (أبو ليلي) كخطوة أولى بعد حصوله على الكنز وبعد أن يصبح ثرياً.. الزواج بزوجة ثانية! وأراد الكاتب هنا أن يلفت الانتباه إلى فكرة سرعة تخطي بعض الرجال عن زوجاتهم الواتية لطالما كافح مع أزواجهن الفقر وشاركهم الشدائد بمجرد أن يصبح الرجل ميسور الحال.

(٧ القضايا الأسرية :

اهتم كُتّاب مسرح الشباب بالقضايا الأسرية المختلفة، وطرحوها في العديد من الأعمال المسرحية نظراً لإيمانهم بأن الأسرة هي نواة المجتمع، وأن ما يحصل بين أفراد الأسرة الواحدة هو نموذج مصغر لما يحصل في المجتمع ككل، وأن صلاح الأسر يعني صلاح المجتمع.

ومن القضايا الأسرية التي تم تناولها في مسرحيات مسارح الشباب قضية التفكك الأسري، وقضية انحراف الأبناء، وانشغال الآباء عن أبنائهم وأسرهم، وقضية صراع الأجيال، وقضية عقود الوالدين
(أ) قضية (التفكك الأسري) :

برزت ظاهرة التفكك الأسري، ووجود هوة بين أفراد الأسرة الواحدة كظاهرة اجتماعية في المجتمع العماني، ولقد رصد العديد من كُتّاب مسرح الشباب هذه الظاهرة من خلال مسرحياتهم، ومن بينهم عبد الكريم جواد في مسرحية «جدتنا العزيزة أهلاً»، ومحمد الشفري في مسرحية «ملوينير بالوهم» والكاتب محمد الياس فقير في مسرحية «المنظرة».

في مسرحية «جدتنا العزيزة أهلاً» طرح الكاتب قضية التفكك الأسري من زاوية وجود العمالة الوافدة -والخدم على وجه التحديد- كوسيط بين أفراد الأسرة الواحدة، مما أدى إلى خلق هوة بين الأخوة الثلاثة. فعلى سبيل المثال يقوم كل أعمى ببعث رسالة خفية لأخيه الآخر بواسطة الضم، وكانوا نادراً ما يلتقون ويستمعون في مكان واحد، فكل واحد منزلة في عرقته الخاصة. وكان ثراء هذه الأسرة والعيشة الرغدة التي ينعم بها أفرادها قد تسبب في خلق حاجز بين أفراد هذه الأسرة، فكل منهم يشعر بالاستقلالية، وبأنه غير محتاج لأخيه الآخر.

وقد طرح الكاتب محمد الياس فقير في مسرحية «المنظرة» قضية التفكك الأسري، حيث يصور الكاتب الابنة (فاتن) وهي تشكو حالها للمرأة لأنها تفتقد وجود المستمع المنصت لهمومها ومشاكلها، ويعاني أخواها (خالد) من نفس المشكلة، فيحين يتهرق (خالد) من الحديث مع أخته (فاتن) تعاتبه. فيرد عليها بأنه أيضاً لا يجد من يستمع إليه:

خالد: سعي أنا أخلّش مع منظرش وسائر عنش...

فاتن: المنظرة تخدع، ولين متى أبقي مخدوعة... من فضلك خالد خليك معاي، أنا محتاجة إلى إنسان أكلّمه.. الوالدة طردها الوالد. وبعد عتاب (فاتن) لـ(خالد) يرد قائلاً:

خالد: أحس بمشاكلش؟ إذا كنت أنا نفسي ما حد حاس بمشاكلي.

فاتن: لكن ليش كده؟ ليش الواحد منّا ما يحس بمشاكل وظروف الآخر حتى بيينا نحن في الأسرة الواحدة؟ (١٥).

وهنا يصور الكاتب معاناة كل من (فاتن) و(خالد) كضحية لأسرة مفككة، وصور مدى حاجتهما لوجود من يستمع لهما.

فألب دائم الانشغال بأعماله، كما أنه قام بطرد زوجته (أم فاتن) من المنزل.

ونجد أن العامل المشترك بين مسرحيتي «جدتنا العزيزة أهلاً» و«المنظرة» هو أن سبب التفكك الأسري وعدم وجود الروابط الأسرية المتين بين أفراد الأسرة هو المادة.

(ب) قضية (انحراف الأبناء) :

تعاني بعض الأسر العمانية من مشاكل انحراف الأبناء التي غالباً ما تكون بسبب إهمال أولياء الأمور لأبنائهم وانشغالهم عنهم وعدم متابعتهم. ولقد تناول كُتّاب مسرح الشباب قضية انحراف الأبناء من زاويتين مختلفتين هما: انحراف الأبناء بسبب إهمال أولياء الأمور لهم، أو بسبب غياب صورة الأب المثالي الذي يمثل قدوة صالحة لأبنائه ليعزو حذره، أو قد ينحرف الابن نتيجة لمرافقته لأصحاب السوء

ومن أفضل الأمثلة المسرحية التي تصور انحراف الأبناء بسبب غياب القدوة الصالحة المتمثلة في صورة الأب مسرحية «الشروط» لأحمد الأزكي، حيث صور فيها الأخوان (ماجدة) و(قيس) اللذين يتحرران في سلوكهما من بعض الضوابط الاجتماعية نتيجة لعدم الالتزام والدمها يهده الضوابط. فالابن (قيس) يدخن ويسهر لساعات طويلة ويعود للمنزل في ساعات متأخرة من الليل، والابنة (ماجدة) تقضي وقتاً طويلاً من الليل على الهاتف تحدث صديقها، الذي أحضرته ذات مرة إلى البيت وتعرّف والديها عليه وتقول لهم بكل جرأة: «هذا صديقي محمود». ولقد تجرأ كل من (ماجدة) و(قيس) للتصرف على هذا النحو، اقتداءً بوالدهما الذي يدخن ويسهر على الهاتف ويخون زوجته مع حبيبته. والافتقار التام لوضع لك:

خليل: وتدخن يا قيس، تدخن، تسرق سجائري وتدخنها، وأنا أتساءل دائماً لماذا تنقص عليّ السجائر كل يوم...

قيس: نعم يا أبي، أدخن مثلاً أنت تدخن أيضاً، ولا تظن أنني خالفك، بل إنني أدخن نفس النوعية التي تدخنها أنت، حتى لا يقول الناس إنني قد خرجت من طوع أبي، وبخالف أمره ودرية (١٦).

ويقف الأب عاجزاً عن فعل أي شيء لردع أبنائه عن مثل هذه التصرفات، وذلك لأن أبنائه يهددونهم بالكشف لأهمهم عن خيانتهم لها.

وكمثال آخر على انحراف الأبناء بسبب مرافقتهم لأصحاب

السوء شخصية (سيف) في مسرحية «الفالج» للكاتب عبد الكريم جواد. حيث يعيش (سيف) في المدينة هاجراً أباه وقريته ومنشغلاً بلهوه وقضاء وقته مع أصحاب السوء المتمثلين في شخصية (جون) -مدير أعماله- وزوجته (روث) اللذين يسعيان إلى إلهانه عن متابعة شركائه بالخمر والنساء وتنتهي المسرحية بعودة (سيف) إلى صوابه، ولكن بعد فوات الأوان.. بعد أن أفلس جميع شركائه وقيام (جون) وزوجته بسرقة جميع أمواله.

(ج قضية صراع الأجيال) :

بعد التحولات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي طرأت على المجتمع العماني بعد عام ١٩٧٠م، كان من الطبيعي أن يتجهما تحولات فكرية وثقافية. فالجيل القديم كان له نمط وأسلوب معيشي يختلف عن النمط المعيشي للأفراد في الوقت الحالي، فحصل نوع من

الاصطدام الفكري بين جيل الأبناء المحافظ، وجيل الأبناء المتحرر والراغب في التغيير، والذي ينزع إلى التحرر من الكثير من القيم والعادات القديمة التي لا يؤمن بها.

ومن الأعمال المسرحية التي قدمها مسرح الشباب، والتي تصور قضية صراع الأجيال، مسرحية (الشروط) لأحمد الأزكي، ومسرحية (جدتنا العزيزة) أملاً لعبد الكريم جواد.

في مسرحية (جدتنا العزيزة) أملاً يقدم الكاتب صورة الجدة القادمة من القرية إلى المدينة لكي تعيد الأمور إلى نصابها في منزل ولدها (أبو الخير). فالجدة تنتقد الكثير من سلوكيات أحفادها مثل إسرافهم المبالغ فيه، وكسلهم واعتمادهم على الخدم اعتماداً كلياً وعدم قضاء أوقات فراغهم فيما يفيد. وتحاول الجدة توجيههم بالإقناع مرة وبجعلهم أمام الأمر الواقع مرات أخرى. ويتضايق الأخوة الثلاثة من تصرفاتها إلا أنهم في نهاية المسرحية يقنعون بان جدتهم كانت على صواب وإنها تريد مصلحتهم.

وفي مسرحية الشروط لأحمد الأزكي، طرحت قضية صراع الأجيال في صورة هزلية، متعقلة في تصوير الأجنة التوائم

اللذين يتحدثان وهما في بطن أمهما فيرفضان أن يولدا قبل أن يلبي والديهما جميع شروطهما، وكان شرطهما الأول أن يغير الأب الأسمين التقليديين اللذين وضعهما لهما، ويستبدلها بأسماء جديدة يختارونها هما بأنفسهما. ومن شروطهما الأخرى أن يعطيا جميع حقوقهما ويتصرفان كما يحلو لهما. والاقتباس التالي يوضح ذلك.

«الجنين الأول : أنا أختار اسمي بنفسي. وأعتقد أن هذا حق لأنني أنا الذي سأنادي به ولست أنت؟
خليل (الأب) : عندك حق يا ولدي
الجنين الأول «بتعاطف» لا يدفع الكلام معكم إلا بالقوة. أباه أخر زمناً أنا لا زلت في بطن أمي، وأنت تريد أن تفرض سيطرتك علي وتمنعني أبسط حقوقي، وهو اختيار اسمي بنفسي. لم أنزل إلى الأرض بعد وأنت تتصرف معي هكذا، يعلم الله ماذا ستفعل بي بعد ذلك؟» (١٧)

ومن خلال الاقتباس السابق نرى كيف عالج الكاتب أحمد الأزكي قضية صراع الأجيال بأسلوب غير تقليدي وأسلوب نقدي هادف.

(د قضية عقوق الوالدين).

لم يترك الكثير من كتاب المسرح العماني لقضية عقوق الوالدين، ربما لأن هذه الظاهرة لم تنزل على السطح لأن تعاليم ديننا الإسلامي الحنيف شددت على هذه القضية ومن المسرحيات

القليلة التي ناقشت هذه القضية مسرحية «المنظرة» للكاتب محمد الياس فقير، حيث قدم فيها صورة الابن العاق الذي يطرد والده من منزله بعد أن جاء الأخير ليرجوه أن يوافق على عودة زوجته للمنزل بعد أن طردها هذا الابن العاق. ويظهر هذا من الاقتباس التالي:

الرجل (مخاطباً والده) : أبوي من فضلك، أنا ما محتاج إلى دروس ومواعظ، أنا حر في حياتي، لا إبت ولا غيرك يحاسبيني على حياتي... أنا خلاص وصلت للمقعة، ولا يمكن أرجع للفاع... إذا عجبك كلامي على العين والراس وإذا لا...

الأب : وإذا لا يعني تطردني من البيت... لكن خذ (يحاول أن يرميه بالحصا، إلا أن الرجل العجوز يقع على الأرض



وهو يصرخ)... صديري.. صديري.. حسبي الله عليك..
حسبي الله عليك.. (١٨).

ونلاحظ أن قضية غفوق والوالدين بدأت بالتفاقم في السنوات الأخيرة وللأسف، نظراً لأن الجيل المعاصر ابتعد عن التمسك بالحرمة الوثني.. ديننا الحنيف.. ونأمل أن يسלט كتاب المسرح العماني الضوء على هذه القضية بشكل أكبر.

البحث الثالث ،

فضايا المرأة الاجتماعية الأكثر تكراراً في مسرح الشباب وعلاقة هذه الظاهرة بالمجتمع.

لقد تمت ملاحظة أن هناك عدداً من القضايا الاجتماعية التي تمت معالجتها في أكثر من نص مسرحي من نصوص مسرح الشباب، مما يدفعنا إلى التساؤل عن سبب تكرار قضايا اجتماعية محددة في نصوص مسرح الشباب عن غيرها.

ونرى أن تكرار بعض القضايا الاجتماعية في النصوص المسرحية وطرحها أكثر من غيرها إنما يدل على أن هذه القضايا تشكل إلحاحاً في الواقع الاجتماعي المعاش. فبروز هذه الظواهر الاجتماعية للسلط في المجتمع جعل كتاب المسرح العماني يلتفتون لها وي طرحونها بكثرة في أعمالهم المسرحية.

ومن القضايا الاجتماعية الأكثر تكراراً في مسرح الشباب هي:
١- قضية الزواج الإجباري.

وقد تمت مناقشة هذه القضية في أكثر من مسرحية من المسرحيات التي توفرت بين أيدينا من بينها.

أ- مسرحية (السفينة لا تزال واقفة) لعبد الكريم جواد.

ب- مسرحية (الفأر) لمحمد الشنفرى.

ت- مسرحية (ملوينير بالوهم) لمحمد الشنفرى.

ث- مسرحية (المنظرة) لمحمد الياس فقير

ج- مسرحية (الطوي) المنصور مكاري.

٢- قضية التفكك الأسري.

وطرحت هذه القضية في كل من المسرحيات التالية :

أ- مسرحية (المنظرة) لمحمد الياس فقير.

ب- مسرحية (جديتنا العزيزة أملاً) لعبد الكريم جواد.

ت- مسرحية (ملوينير بالوهم) لمحمد الشنفرى.

ث- مسرحية (خيوط المنكوبت) من اعداد عبد الغفور البلوشي

٣- قضية الخيانة الزوجية :

عولجت هذه القضية في المسرحيات التالية :

أ- مسرحية (الفأر) لمحمد الشنفرى.

ب- مسرحية (ملوينير بالوهم) لمحمد الشنفرى.

ت- مسرحية (الشروط) لأحمد الأزكي.

ث- مسرحية (تحت الرماد) لأحمد الأزكي.

الخلاصة ،

وهكذا نلاحظ أن كتاب مسرح الشباب قد تطرقوا للعديد من القضايا الاجتماعية الهامة، ولكن نأمل أن يطرح كتاب مسرح الشباب مستقبلاً قضايا اجتماعية أخرى هامة من القضايا المعاصرة في أعمالهم المسرحية المستقبلية، وأن يلتفتوا للقضايا المستجدة مثل قضية الاستخدام السلبي للإنترنت وما يشكله من خطورة على انحراف الأبناء وتدمير الأسر وقضية المخدرات والإدمان على السهر وشرب الخمر.

يظهر تركيز كتاب مسرح الشباب على القضايا الاجتماعية المفصلة بفئة عمرية معينة أكثر من الفئات العمرية الأخرى، فلم يتوقف الكتاب كثيراً عند قضايا المراهقين المهمة والملحة التي نعيشها في مجتمع متسارع الإيقاع وتعصف به تيارات ثقافية وفكرية مختلفة.

آملين أن يستمر عطاء مسرح الشباب على يد رواده من كتاب وممثلين ومخرجين ومسؤولين الذين لم يتوانوا في تقديم جل اهتمامهم لدفع الحركة المسرحية في السلطنة للأمام.

الهوامش

١- عبد الكريم جواد، التجربة المسرحية في عمان، ص ١١

٢- السفينة لا تزال واقفة،، شريط تسجيلي للمسرحية.

٣- الفج، ٢٤١

٤- الفج، ٢٤٢

٥- الفج، ٧٨١

٦- المنظرة، ٢٢١

٧- المنظرة، ٢٩٢

٨- ملوينير بالوهم، ١٩٩

٩- ملوينير بالوهم، ٨٧١

١٠- الطوي، ٢٩١

١١- لرابية، ٥٧-٥٨

١٢- تحت الرماد، ٦١

١٣- الفأر، ٦٢١

١٤- الطوي، ٤٧١

١٥- المنظرة، ٢٢٢

١٦- الشروط، ١٠٢

١٧- الشروط، ١٣٤

١٨- المنظرة، ٢٩٥

الشرهمني من فضلك

(مسرحية من مشهدين)

رسمي أبو علي *

«مسرحية من مشهدين مستوحاة من واقعة ألمانية قريبة
أعلن فيها الهرارمينوز عبر الانترنت عن رغبته في
الحصول على متبرع مستعد أن يدعه يأكله وقد أكله فعلا».
والقضية لا تزال مستمرة في المحاكم الألمانية.

المشهد الأول:

جرس الباب يقرع فيخرج ارمينوز.

هانز: مرحبا.

ارمينوز: من أنت..

هانز: «مبتها ومستمارا»: ألم تعرفني بعد؟ أنا هانز.

ارمينوز: متبتها: أه.. لا تقل لي أنك..

هانز: «مقاطعا»: نعم.. أنا هو من أعلنت عن رغبته..

ارمينوز: لا أكاد أصدق.. هل حقا أنت... تفضل بالدخول.

هانز داخلا: ولماذا أنت متدهش.. هل تراك تمزح؟

إذا كان الامر كذلك فاسمح لي أن أعبر عن خيبة أمني الشديدة..

ارمينوز: لا.. لا.. لست أمزح.. إنني جاد هانز جاد تماما.. وكل ما في الامر..

هانز: «مقاطعا»: كل ما في الامر أنك لم تصدق أن أحدا سوف يستجيب لدعوتك.. اليس كذلك؟

ارمينوز: بالضبط كما تقول.. لم أتوقع أن هذه المعجزة يمكن أن تحدث..

هانز: تسميها معجزة؟

ارمينوز: بالتأكيد.. وإذا كنت من النوع الذي لا يميل إلى المبالغة فيمكنك تسميتها بالامر

الاستثنائي خارق الوقوع..

* شاعر وكاتب من الأردن

هانز: لعلها المرة الاولى في التاريخ؟

ارمينون: «يفرك يديه»: بالتأكيد إنها المرة الاولى في التاريخ التي يتم فيها الامر بالتراضي ويقدر كبير من الهمة . والحماس.

هانز: لكن لا تنسى أن هناك بعض القبائل في افريقيا وربما استراليا يمارسون عادة أكل اللحوم البشرية. إذ يجدون أن طعمها سائح حتى أنه ألد طعاما من الغزلان نفسها.

ارمينون: وهذا ما يثير شهيتي كثيرا، فقد جربت جميع اللحوم، حتى أنني تذوقت مرة طعم وحيد القرن. هانز: لا بد أن لحمه كان قاسيا..

ارمينون: ليس الى هذا الحد، فبعد ساعات من وضعه في الفرن بدا لذيذا وهو ليس أسوأ من لحم الحمار الوحشي.

هانز: وهل تذوقت طعم الحمار الوحشي. ارمينون: بالتأكيد يا هانز. لعلك لم تعرف بعد أنني كرست حياتي لتذوق جميع أنواع اللحوم في العالم.

هانز: وفرس البحر.. هل تذوقت لحمه؟ ارمينون: ما هذا السؤال يا هانز.. هل تتصور أنه كان بمقدوري تجاهل تلك الكتلة الهائلة من اللحم اللامع.. صدقني أن لحم فرس البحر وخصوصا الفخذين هما أطيب لحم تذوقته في حياتي اذا استثنينا طعم لحم النمر..

هانز: ياه.. إنك رجل استثنائي بحيث أكاد أقرنك بالخبي الذي بنى سفينة ووضع فيها كل أنواع الحيوانات قبل مجيء الطوفان..

ارمينون: قصد نوح.. هانز: نعم.. نوح وكنت قد نسيت اسمه..

ارمينون: حسنا.. ولكن نوح لم يكن يأكل الحيوانات التي وضعها في سفينته..

هانز: وكيف لي أن أعرف.. لا بد أنه كان يجوع بين حين وآخر..

ارمينون: لكن بقيت نقطة مهمة بالنسبة للقبائل

الافريقية التي تستسيخ أكل اللحم البشري..

هانز: وما هي..

ارمينون: ألم تتركها بعد.. هؤلاء الناس كان يتم أكلهم عنوة.. يتم اصطيادهم وتعريضهم ووضعهم في وعاء كبير بالماء المغلي.

هانز: كان يبدو أنهم متفعلون عندما شاهدت بعضهم في بعض الافلام..

ارمينون: هم متفعلون من الخوف وليس من المتعة..

هانز: حق..أما أنا فأتحرق شوقا لأن تلتهمني يا ارمينون. وكما أنا شاكر لك أن تمنحني هذه الفرصة الفادرة..

ولكن قل لي يا صديقي..من أين جاءت هذه الهواية.. ارمينون: منذ طفولتي وأنا أحلم بالتهام رجل أو أكثر. هانز: ربما كان لك صلة بواحدة من تلك القبائل..هل حدث أن سافر أبوك الى افريقيا..

ارمينون: خيالك واسع يا صديقي هانز..كلا لم يسافر بسبب بسيط هو أنني لم أعرف أن لي أبا. هانز: يعني أنك..

ارمينون: إين حرام.. نعم.. حتى أنني لم أعرف أمي. هانز: «يفرك يديه»: وأنا كذلك..وأنا كذلك..أترى كم نحن متشابهان يا ارمينون؟ ارمينون: مع فارق واحد..هو أنني سأكون الأكل وأنت ستكون المأكول..

هانز: طبعاً طبعاً..وهذا هو الرائع في الامر ولكن مثل لي يا صديقي..كيف ستأكلني هل تضعني في قدر كبير كما تفعل القبائل الافريقية.

ارمينون: هل تحب ذلك؟

هانز: جدا.. وليتك تضع جلد حيوان على وسطك وتقرع بعض الطبول.. سيكون المشهد مؤثرا.

ارمينون: أن لك خيالا واسعا جميلا يا عزيزي.. ولكنني آسف إنني لا أستطيع أن أحقق رغبتك فليس لدي قدر كبير.. كما أنني لا أجيد القرع على الطبول.. حتى أنني لا أعرف كيف أرقص.. لكن لدي طريقة صرية جدا وسريعة..

«يتناول مسدسه ويفاجئ هانز باطلاق رصاصة على رأسه فيختر هانز صريعا» وعلى الفور يبدأ ارمينونز بتقطيع جسده ووضع أجزاء منها في الفرن.. ثم يشرع في أكله.

«نهاية المشهد الاول»

قاعة محكمة: القاضي.. المحلفون.. محامي الاتهام محامي الدفاع وعدد كبير من المتفرجين بحيث تضيق قاعة المحكمة عن استيعابهم.

القاضي: نجتمع اليوم للنظر في تهمة القتل الموجهة الى الهر ارمينونز المائل امامكم وهي كما تعرفون جريمة قتل غير عادية واعترف لم يسبق ان مرت على جريمة مماثلة.. لقد نظرت في كثير من الجرائم وبعضها فظيع ولا يمكن تصور مدى بشاعته.. لكن هذه الجريمة فاقت كل التصور فقد قام المتهم، لا بقتل الضحية هانز ولكن قام بتقطيع جسده والتهام اجزاء منه وخاصة الفخذين واليدين.. إنه شيء فظيع ربما يعيدنا الى بدايات الهمجية خلال التاريخ الانساني.. وعلى كل حال فالقضية امامكم لتتظروا في العقوبة التي يتوجب ايقاعها على المتهم الذي. وبيا للفرابة. يبدو هادئا مهتسا كأنه عائد من حفلة صيد اصطاد فيها احد الارانب البرية وليس رجلا.

الكلمة الآن للدعاء العام.

المدعي العام: من الصعب أن أضيف المزيد لما تفضلتم به، سيدي القاضي.. انها جريمة مروعة هزت المانيا ولا تزال وربما هزت العالم المتحضر برمته..ومهما اتيت من قوة الحجة فإنني عاجز عن وصف مدى القسوة والانحطاط التي تنطوي عليها هذه الجريمة.. ولو كان الامر بيدي لأوقعت بالمتهم العقوبة التي ارتكبتها. ولكن نقطة الضعف هنا هو أنه لن يوجد ألماني واحد على استعداد أن يلتهم ولو قطعة صغيرة من لحم هذا المجرم السفاح.. ولذلك وضعت قانون العقوبات أطلب بتنفيذ حكم الاعدام بأشد وسيلة ممكنة.. وأتساءل اذا كان بالإمكان وبصورة استثنائية

بعث أحد عقوبات القرون الوسطى التي كانت موجودة لدينا، وأعني حرقه بالنار فوق تلة من الحطب شديد الاحتراق.

القاضي: هذا لم يعد ممكنا..فهذه عقوبة تمت للماضي ثم أنني أمام مجرم وليس أمام زنديق مجدف.

الإدعاء العام: هذا مما يحز في نفسي.

القاضي: حسنا..والآن الكلمة للدفاع.

محامي الدفاع: سيدي القاضي.. مع احترامي لعدالتكم وتقديري لمدى غضبكم على موكلي الهر ارمينونز.. فأنني من حيث المبدأ وببساطة شديدة أقول أنه ما من جريمة هناك.. «ضجة شديدة في قاعة المحكمة...» وأصوات تصرخ: هل تقول ليس هناك جريمة.. هل جننت يا رجل..

القاضي يضرب مطرقة الخشبية صارخا: نظام.. نظام.. لا أريد فوضى وكل من يرفع صوته سأخرجه من القاعة..والآن فليستمر محامي الدفاع..تفضل..

محامي الدفاع: شكرا سيدي القاضي.. أكرر ما قلته دون زيادة أو نقصان.. ليس هناك جريمة في هذه القضية.

مثل الادعاء صارخا: وتكررها ايها السيد..هذا لا يطلق.

«القاضي متدخلا مرة أخرى»: أرجو الهدوء من ممثل الادعاء وأرجو ان لا يقاطع احد محامي الدفاع.. تفضل ايها الهر.

محامي الدفاع: شكرا سيدي القاضي.. وأكرر للمرة الثالثة انه ليست هناك جريمة، لأن أركان الجريمة ليست متوفرة هنا..

القاضي: اشرح الامر أكثر..

محامي الدفاع: سأفعل سيدي.. وسوف أقول على الفور بأن موكلي لم يرتكب أية جريمة لأن المأكول وأعني السيد هانز جاء من تلقاء نفسه الى بيت موكلي وطلب منه بل رجاء بشدة ان يأكله.. فأين الجريمة في هذا؟ محامي الاتهام: ولكن المأكول هانز كان معتوها..

المحامي: انت تقول ذلك.. فهو لم يكن معتوها..

محامي الاتهام: بل كان معتوها ولم يكن يعرف ماذا يفعل وسأثبت ذلك على الفور وأطلب شهادة زوجته السيدة مونيك..

القاضي: حسنا.. لتتقدم السيدة مونيك الى منصة الشهود وبعد تلاوة القسم يسألها القاضي:

- حديثنا عن زوجك يا سيدة مونيك..

مونيك: كان زوجي المرحوم رجلا رائعا..إنني سأفقدته كثيرا سيدي القاضي..

القاضي: حسنا.. ولكن ألم تلاحظي عليه شيئا ما..

مونيك: كان له بعض الميول الغريبة..

القاضي: مثل ماذا؟

مونيك: حسنا.. في بعض المرات كان يطلب مني أن أقطع أحد أصابعه وكان يطلب مني أن التهم هذا الاصبع بعد أن أقطعه.

محامي الاتهام: أترى سيدي القاضي.. هل تسمعون ما تقول؟

القاضي: وهل قطعت أحد أصابعه..

مونيك: مترددة.. تصعب علي الاجابة.

القاضي: لماذا تصعب عليك.. لايد أنك فعلتها يا سيدة مونيك.. مرة واحدة.. اذ قطعت اصبعه الصغير بعد إلحاحه الطويل..

القاضي مستثارا: ولعلك اكلتها بعد ذلك..

مونيك: ألح علي كثيرا وقال بأن طعمه سيكون طيبا فاضطررت الى أكله بعد أن وضعته في الفرن وأضفت اليه بعض التوابل.

القاضي «ساخرا»: لايد أن طعمه كان سائفا..

مونيك: «بخجل»: يصعب علي قول هذا ولكن طعمه كان سائفا فعلا.. ولولا أنني كنت حريصة على بقية أصابعه من أجل استخدامها في عمله لطلبت منه أن التهم المزيد..

محامي الاتهام: هذه جريمة أخرى.. وأطلب أن تتحول هذه السيدة الى متهمة..

القاضي: صار بودي أن أنسحب من هذه القضية..ان هذا غير معقول..

مونيك: لماذا يا سيدي.. فقد كنت أحبه كثيرا وأردت أن أحقق رغباته.. خصوصا أن المسكين كان يرجوني بالحاح.. فماذا كان علي أن أفعل؟ وإنني كإمرأة وزوجة صالحة رأيت من واجبي أن أسعد زوجي بالطريقة التي يريد..

القاضي «وقد خرج عن طوره»: هذا هو أغرب شيء سمعته في حياتي.. لكن دعونا من هذا واسمح لي أيتها السيدة أن أسألك.. كيف شعرت بعد أن عرفت أن زوجك: «لا أعرف كيف أقول ذلك».. عندما عرفت أن زوجك قد تم التهامه..

مونيك: كنت سعيدة من أجله سيدي القاضي فقد حقق أمنية حياته.

القاضي: سعيدة..

مونيك: طبعاً سيدي القاضي كما يليق بأية زوجة مطيعة تحرص على إرضاء رغبات زوجها..

القاضي: يكاد رأسي ينفجر.. ولكن أخبريني يا سيدة ما هو شعورك تجاه الهر ارمينوز..

مونيك: تقصد الهر المحترم الذي تكرم بالتهام زوجي؟

القاضي: نعم..هذا ما أعنيه..

مونيك: ترمق المتهم بإعجاب وحب وتقول للقاضي: اعتقد أنه هر رائع لأنه حقق لزوجي الحبيب ما كان يتمناه.. وأتطلع أن تكون صديقين في المستقبل.

القاضي: يعني أنك لست حاقدة عليه لأنه التهم زوجك..

مونيك: حاقدة عليه.. كلا سيدي.. قلت لك قبل قليل أنني مقتنة له ومعجبة به..

وإن كنت أفقد زوجي بعض الشيء ولكنني سعيدة من أجله..

هنا ينفجر القاضي ويبدأ بتمزيق شعره وكذلك يفعل محامي الدفاع وجميع الحضور وهم يصرخون:

يا هر ارمينوز... التهمنا من فضلك..التهمنا من فضلك..

سردة الوهم

(مسرحية من فصل واحد)

فاطمة الشيدي *

إلى المأخوطة

الذي يجزئ المسرح في روجي

يوم التقيته في إحدى مدن الشعر

أو العكس

تفتح الستارة على امرأة ذات فوضى في هينتها (نحاتة) تتحرك بما يشبه حركات الباليه تلف وتدور على خلفية موسيقى متصاعدة في صالة عرض فنية مليئة بالمنحوتات والتماثيل ويمتد الحوار بينها وبين تلك التماثيل مع الموسيقى المتصاعدة جزءا وحزنا).

المرأة : ياتماثيل الفجيعة.. يا أبناء الوله الممتد من القلب إلى الأصابع.. وحيدة أنا الآن تنوّد الغربة موانئ بهجتي.. وتحاصر أفراس الفرح في روجي.. تستأصل أذنائي فلا أستطيع سماع صوت سوى العويل.

(يظهر صوت امرأة تبكي بحرقة متصاعدة ومتداخلة مع صوت الموسيقى المرعب ويدخل صوت نشيج لطفل رضيع وهي تتلوى وتتحرك بتهدأ حزين)

ساعدوني احدثوا جلبة ما لتغرس هذه الأصوات في رأسي.. الكائنات التي أنحتها كل يوم تحقش في رأسي.. كل ليلة تجتمع على سريري المؤثت بالفراغ والصمت.. تطالبني بالنار.. تطالب لعبونها بالبصر.. ولأنها بالسمع و لأجسادها بالرغبات.. إنهم الآن في رأسي ينصبون لي محاكمة.. يفتتحون برلمانا يملقون عليه شعارات العدل والحرية والمساواة.. ترتفع أصواتهم.. تطالبني بالقصاص.

(تسمع أصوات تتعالى وفوضى ودخان.. لم ؟.. لم ؟ لم ؟ لا.. لا.. لا)

(تتحرك بسرعة وخوف والموسيقى تتصاعد لتعبر عن قلق الموقف.. تتجسد التماثيل واحدا تلو الآخر في حوار حقيقي) أرجوكم صنعتكم لأنني أحبكم.. صنعتكم لأنني أريد أن أخلق كائنات تنفزع من أنائي.. تشبهني وحدي.. أحبها.. تساندني في الضيق.. تضحك حين اضحك وتبكي حين أبكي.. أو (تصمت قليلا وبسرة تكمل) لعلني صنعتكم لأنني كنت أقتص من أكره في أجسادكم الصماء.. ربما صنعتكم لأقهر أنائي وأعدائي.. صنعتكم لأخذ من أحب.. ومن أكره.. لا أعرف.. الجميع يفعل هكذا.. أليس لهذا يتزوجون وينجبون.. كي يخلقوا كائنات عاجزة تنفذ لهم مشيئاتهم.. لا أعرف (وتبكي بحرقة) ربما أنا ومن مثلي ننجب أشياء أخرى لا تخلق الفرح.. كائنات الموت.. قصيدة.. نص.. لوحة أورو تماثيل.. إذن أنا أمكم.. يا أبائتي البررة لا تنتكروا لي أوقفوا هذا المد

* شاعرة وباحثة من سلطنة عمان

من السخط. أرحموني.. اسندوا وهني بصمت أجسادكم..
وانشأوا حزني بضحكاتكم الغرساء

التمثال الأول (جسد بلا رأس - يظهر الصوت كأنه يخاطبها مضافا إليه التردد واضحا) لا تريدك.. نحن لانحبك.. أنت أنجبتنا من رحم أصابعك.. من رحم ذاكرتك وروحك.. لم يا سلبية كائنات الخلق المزيغين لم خلعت العصابة.. وخرجت من الشرنقة التي خلقت لتحتجبي بها.. لتنجي أجزاءنا المهشمة، أرواحنا المحنطة.. لم قررت نيابة عنا وأد حرياتنا وحركاتنا.. من وهيك هذا الحق.. حق الخلق.. حق التكوين.. وحق الحب والتحجيم.. وتفصيل الحواس والرغبات.. أبنتها الكائن الأضعف فوَّيت وهتك في ضعفنا.. ووضعت خرسك في صمتنا.. وحددت مهامنا وفق رؤاك.

المرأة : لكنكم لم تكونوا شيئا مجرد حجارة.. ولقد جعلتكم كائنات حقيقية أبدعت في تكوينكم.. وهبتكم روحي ورؤاي، فنحن كائنات الرؤى تخلق كائنات من لاشيء.. الشاعر يبني من الكلمة الوحيدة في زحمة المعاجم نصا مكتنز الرؤى والدلالات.. والرسام يخلق من جسد اللوحة البهضاء رحما لكائنات عديدة.. تماما كما تربي المرأة قطعة اللحم لتجعلها رجلا أو امرأة.. فقد كان ينبغي أن يكون الوفاء جزائي.

التمثال : لا!!!!!! لقد سرفت براءتنا.. جمدت رؤانا.. نسجت من أجزائنا مناديل لدمعك ومن فرحنا خلاخيل لبهجتك.. كان يمكن أن نكون أجمل.. شوارع أو عمارات أو جبال أو أي شيء أجمل وأكثر حياة.. لا غفران لمن نستوعب لعنتك ياسلبية أمل الفموض والزيف.. تجمدون اللحظات والفكرة.. تحنطون الفرحة نصا.. والبهاء لوحة.. قساة.. تحتكرون الجمال في قوالب ناقصة.. وتجمدون الزمن بأصابعكم.. تضافون الدهشة.. وتتسولون الصمت والموت والعيب.. أعباء الكلمة والفهم.. مصابون بالحكة.. تهدأون بالسبر نحو فخاخ التملص.. وحين تصاصركم لعنة الكائنات التي تخلقونها.. تتمنون لو تظعنون تلك الرؤوس وتلقونها في مستنقعات الفرح الميتة.. رؤوسكم التي تسكنها أشباحكم المريضة التي صنعتوها من مني جنونكم وفي أرحام رغباتكم في الظهور والاختلاف فلتتصاعد الأدخنة فيها ولتشتعل الفوضى حرائق في مخيماتنا.

المرأة : لا لسنا هكذا!!!!!! نحن بقايا الضوء الموزع على سكان البسيطة.. هجرنا الظلمة وسكنّا أسطح الأشياء.. لا

نتقن سوى الغناء.. والتعري أقمارا أمام الكواكب الموحشة بالعقمة.. هجرنا الظلال وسكننا رؤوس الأصابع.. واستندنا لقوايرير الدهشة.. نحن محترفو صيد الكلمات والظلال.. لكننا أيضا أحقاد الجزع الأغبياء بما يكفي.. الأنانيون بما يزيد عن الحد (وتضحك ضحكة سخرية مشوبة بحسرة ووجع) لا!!!!!! يا أبائناشي الأحياء الميتون.. الصامتون الفصحاء حتى أنتم تحاكمونا.. نحن منذ البدء محاكمون ببشاعة في مشهد فج مقتنص الصورة من ذاكرة جمعية سوداء.

- التمثال : أنتم يا سيدتي سدة الاختلاف المؤطر الرؤى بالرغبة في الظهور.. كائنات تلبس جلوداً ملونة وترفع أصواتها بالنفيع.. كائنات تترافق على مسارح الفوضى وتتلذذ بهجة العبث.. كائنات تلتطم الحضور الدعائي للجرح.. أنتم كائنات ينبغي أن تكف عن المجاهرة بأفعال الكذب والصخب.

- المرأة : ينبغي أن نمارس الظهور لأن عقمة العزلة مربعة حد الظلم.. والعدل كائن سماوي لا يسكن الأرض.. ونحن متعبون.. (تمسك رأسها وتتحرك بهستيرية) أسغفوا وجعي يا سادة الصمت.. عانقوا وحدتي.. أدفنوا بردي بشيء من الغناء.

(تظهر أغنية أم كلثوم (غن لي.. كخلفية موسيقية تتدرج في الخفوت)

التمثال الثاني : (رأس : يظهر الصوت من خلاله قويا جليا!!!!!! متذبذبا في ضحكته المجلجلة) يا سيدتي.. هذه الجلبة التي تفتعلوها ستسحقكم.. دعوا العالم يتلذذ في حضيض غائباته الناقصة.. لا تزجوا به في دهاليز الخراب.. دعوا للكلمات فوضى رؤاها وبدانيتها وبساطتها.. حرروا الكائنات من الصمت.. صمت الورق.. وصمت التوابيت والأكفان.

المرأة : (تجلس عند أعتاب التمثال بتعب وذل وخنوع وهي تمسك رأسها بقوة) يا بني خلقتك من هذا الرأس الذي ينهشه الوجع.. أطلق بين يدي صلاة العرقان كنت مع كل ضريبة أزميل أعالج المغاض وأضع لك اسما.. ووجهها وحلمها.. هذا الرأس الذي لا يشبه الآن سوى خرابة صالحة للجنسيان فقط هو رحمك الأول وهبتك الحكمة والحواس وحركتك من الجسد وأرحتك من الرغبات جعلتك سيد الطو..

التمثال الثالث : ولم انتميت لعصابات الحمق التي تقطع

التمثال : هذا مبرر وهن.. لا افهمه.. كل ما أفهمه.. أنكم مشوهون بوعيككم.. متقرفصون على مداخل الرغبات.. تدعون النبوة ولا ينبغي لكم الا الموت لن يحتمل حماقاتكم

8 1/2

فيلم

قصة، فيليني وفلايانو - إخراج، فيديريكو فيليني

فيديريكو فيليني، إنيو فلایانو، توليو بينالي، برونلو روندي

ترجمة: مها لطفي *



نفي

تتميز الصور خلال هذا المشهد بالتناقض الصارخ بين الأسود

والأبيض

١. لقطة متوسطة رأس جويدو من الخلف عبر النافذة الخلفية

للسيارة

(إن نرى وجه جويدو إلا بعد المشهد التالي عند اللقطة ٣١)

تبتعد سيارة جويدو بضع بوصات إلى الأمام، تتحرك الكاميرا إلى

الأمام ببطء، وكأنها هي الأخرى قد عقلت في الزحام، الصوت الوحيد

هو صوت طبل منتظم يوحي بضربات قلب.

٢. لقطة بانورامية نحو اليمين، تبدأ من مستوى سطح السيارات

وترتفع إلى أن تصل إلى مستوى نوافذ حافلة على الجانب الأيسر من

المر

٣. لقطة مقربة لخلفية رأس جويدو، لقطة بانورامية إلى اليسار نحو

وجه رجل في السيارة المجاورة يحدّق في جويدو، ثم نحو امرأة تبدو

مسترخية في مقعد السائق ثم عودة إلى داخل سيارة جويدو. يتناول

جويدو قطعة قماش من مقدمة السيارة الداخلية، ويبدأ في مسح

الوجه الداخلي للزجاج الأمامي لقطة بانورامية لركاب السيارة على

اليمين، ثم عودة إلى مقدمة سيارة جويدو الداخلية. يسرب جهاز

التهوية في السيارة قليلاً من الدخان مصحوباً بصوت انفجار. يأخذ

جويدو نفساً عميقاً وهو يحاول عنفاً ضبط جهاز التهوية، ثم بعد ذلك

يفتح الباب

٤. لقطة طويلة النصف العلوي من الإطار يحتوي على صف من

الأدراج المعلقة خارج شيايك الحافلة، والنصف السفلي يحتوي على

ركاب السيارات يحملون باتجاه جويدو

٥. لقطة متوسطة: يتابع جويدو ضرب بايه بعنف. مزيد من الدخان

بعلاً سيارته يحاول فتح الشباك إلى ناحية ركاب السيارة لقطة

مقربة ليده وهي تضرب وتطرق بأصابعها الشباك لقطة بانورامية

إلى اليمين لرجل في سيارة مرافقة وهو ينتظر إليه بوجه خال من

* مترجمة من لبنان

الإحساس بتحريك الكاميرا بسيط نحو اليمين وتنتج بلقطة بانورامية نحو اليسار على يد جويدو وهي تطرق النافذة

٦. لقطة متوسطة لرجل في سيارة أخرى يدخن سيجارة ويداعب سيدة شبه عارية محاولاً إثارتها جنسياً. (نلاحظ فيما بعد أن هذه السيدة هي كارلا، عشيقة جويدو) لقطة بانورامية نحو اليمين تمر بوجهي زوجين في سيارة أخرى، ومنهما إلى سيارة جويدو التي يملأها الدخان يطرُق جويدو النافذة بكلمي حذائه، ثم يفرق خارج النافذ في الجانب المقابل

٧. لقطة متوسطة برحف جويدو نحو سقف سيارته.

٨. لقطة مقربة. رجل ينظر باتجاه جويدو. ترتفع الكاميرا بسرعة وتراجع إلى الخلف قليلاً لتظهر بلقطة طويلة رجلاً وامرأة في مقدمة الحافلة يحدان بلا إحساس بلقطة بانورامية تتابع جويدو ودراعاه ممدتتان يطفو فوق أسطح السيارات

٩. لقطة متوسطة ترتفع نحو ظهر جويدو وهو يطفو ماذا ذراعاه، بينما ينتفخ معطفه الأسود بفعل الهواء. عندما يترك الإطار عند الناحية اليمنى تتدنى لنا أسلاك الترام العليا على خلفية السماء الشديدة البياض

السماء

١٠. لقطة طويلة تتبع جويدو وهو يطفو سابحاً في السماء.

١١. لقطة طويلة من منظور جويدو متقدماً باتجاه الشمس والسحب المندفعة بسرعة.

١٢. لقطة طويلة من منظور جويدو متوجهاً نحو بناء من العوارض الخشبية والأسلاك التي نتعرف فيها على البنية الفوقية للمركبة الفضائية التي نراها في المشاهد المتتالية في نهاية الفيلم شاطئ

١٣. لقطة طويلة: وكيل كلوديا يلبس معطفاً بلا أكمام ويركب حصاناً.

لقطة بانورامية تتبعه نحو اليمين

الوكيل الصحفي لكلوديا: أفوكاتو، لقد أمسكت به. يظهر الناطق الصحفي لكلوديا في لقطة متوسطة. ينهض من على الرمل ويقبض على حبل ما ثم ينظر إلى أعلى. يقف وكيل كلوديا ويشير إلى السماء. وكيل كلوديا الصحفي: هاي. إلى أسفل. انزل إلى أسفل.

١٤. لقطة طويلة من زاوية مرتفعة: من منظور جويدو وهو يطفو فوق الشاطئ رابطاً إلى ساقه حبلاً طويلاً يمكس به من الأسفل الناطق الصحفي لكلوديا

١٥. لقطة طويلة لزاوية مرتفعة أقرب من الأولى. الوكيل الصحفي لكلوديا يمكس بنهاية الحبل يشده ويضحك.

١٦. وكما في ١٤ يحاول جويدو فك الحبل من حول كاحله.

١٧. لقطة متوسطة من زاوية منخفضة ثم لقطة تقترب بسرعة نحو لقطة مقربة لوكيل كلوديا ينقب في بعض الأوراق وهو على ظهر الحصان.

وكيل كلوديا: انزل نهائياً!

١٨. زاوية مرتفعة جداً من فوق قوام جويدو الذي يسقط إلى الأسفل نحو الماء صوت شهيق يستمر حتى اللقطة الثانية

غرفة جويدو في الضيق نهارة:

١٩. لقطة مقربة. نزاع جويدو ممتدة إلى أعلى مشدودة من شدة التوتر يدخل الدكتور الأول. لقطة طويلة من الخلفية اليمنى تتجه يساراً نحو سرير جويدو، تتجه أولاً إلى أعلى ثم نحو اليمين، وبعد ذلك نحو جويدو الذي يسعل مراراً خلال هذه اللقطة.

الدكتور الأول رجاءً سامحني لاقتحامي خلوتك في هذا الصباح الباكر. كيف تشعر؟ أنا واحد من المعجبين بك، أنا سعيد جداً بلقائك. هل يمكننا أن نبدأ؟

لقطة بانورامية نحو اليسار من وراء رأس جويدو تستمر لتصل إلى ممرضة متقدمة في السن تدخل من وراء ستارة بيضاء الممرضة: هل تسمح لي باستخدام طايتك يا سيدي؟

لقطة بانورامية يميناً، حيث الطبيب الثاني الذي يحمل سماعة ويجلس بقرب سرير جويدو، لقطة متوسطة.

الدكتور الثاني: اكتشف نزاعك واتركه مسترخياً.

٢٠. لقطة مقربة: جرودة يقرأها الطبيب الأول تملأ اليمين الأمامي، لقطة طويلة الممرضة في اليسار الخلفي

الممرضة: كم عمرك؟

جويدو: ثلاث وأربعون

الطبيب الثاني: رجاء، قف

يرمي الطبيب الأول الجرودة وينحني بدماناً على جانب السرير الطبيب الأول: حسناً ماذا تطيع لنا؟ فيلماً آخر بلا أمل؟

الممرضة: هل هذه هي المرة الأولى التي تعالج فيها جويدو: نعم.

٢١. لقطة مقربة ظهر جويدو يغطيه شرف. ينقر الطبيب الأول على صدر جويدو ثم يضع أذنه عليه.

الطبيب الثاني: نفس عميق.

قرع على الباب

جويدو: أدخل.

٢٢. لقطة طويلة عبر ضلعة من الزجاج المحفور. نرى دومير يرتدي رداء حمام ويهجم ويدخل إلى غرفة جويدو. رغم أنه طوال سير الفيلم نادراً ما ينطق بكلمة فرنسية أكثر من الإيطالية، إلا أنه في الواقع يتقوه الإيطالية الأكاديمية المطعمة بلكنة فرنسية.

دومير: أه، أنا أسف. سوف أعود فيما بعد. يبدأ دومير بالتراجع إلى الخلف.

٢٣. كما في ٢١.

جويدو: كلا، تعال، ادخل.

٢٤. لقطة مقربة متوسطة: تتابع دومير وهو يدخل ويسير باتجاه اليسار الطبيب الثاني (بعيداً) خذ نفساً. (يتوقف) أعظم من ذلك.

دومير: صباح الخير.

٢٥. لقطة طويلة: دومير.

دومير هل يسمح لي بالتدخين؟ يجلس دومير على كرسي عند الحائط البعيد مستغرقاً بأفكاره يحمل في حشته سيجاراً.

الطبيب الثاني (بعيداً) أسفل

٢٦. لقطة مقررة بدا جويدو، رأسه مختبئ في ثوبه، يسعل

الطبيب الثاني (بعيداً) خذ نفساً

جويدو هل قرأته؟

٢٧ كما في ٢٥

دومير نعم

٢٨ كما في ٢٦

الطبيب الثاني خذ نفساً

جويدو وما رأيك فيه؟

٢٩. كما في ٢٧ يلمس دومير يده ما تبقى من الشعر في رأسه

دومير حسناً، لقد وضعت بضع ملاحظات. ولكن سوف نتكلم عنه

فيما بعد

٣٠. لقطة مقررة. ساق ودراج الطبيب الثاني، ساق جويدو العارية

التي ربت عليها الطبيب

الطبيب الثاني (بعيداً) جسدك منهك بسبب

كثرة العمل شكراً يمكنك ارتداء ثيابك

(لقطة بانورامية ترصد حركة يدي الطبيب

وهو يضع مطرقته في كيسها على السرير،

السرير مزدحم بصور النساء، يلتقط

أحدهما) فتاة حميلة. أمريكية أليس كذلك؟

٣١. لقطة طويلة: الطبيب الثاني يسير

باتجاه اليمين مع حقيبة جويدو يسير

يميناً يرتدي ثيابه هذه أول وعضة لوجه

جويدو في الفيلم لقطة بانورامية نحو

اليمين تظهر الطبيب الأول يقف مصانحاً

يد جويدو والممرضة التي تقوم بطباعة التعليمات.

الطبيب الثاني (يشير إلى الصور) لا شك أنك تملك بضاعة جيدة هنا...

(عندما يبدأ جويدو بالكلام، جزء من كلام الطبيب الثاني يصبح غير

مفهوم.) هذا العلاج حتماً سيفيدك جداً (بخاف الممرضة) لذلك، يا

آنسة، كل يوم وعلى معدة خاوية، يعطى ٣٠٠ جرام من الماء المعدني

ليشرها على ثلاث دفعات بين الواحدة والأخرى ربع ساعة. حمام وحل

كل يومين. بعد كل جلسة علاج بالوحل، حمام بالمياه المعدنية لمدة

عشر دقائق، تبعاً للوصفة الطبية. نظام خاص للطعام... وفي نهاية

الأسبوع الأول من العلاج تتوقف كافة العلاجات الموصوفة لمدة يومين

بينما يغطو الطبيب الثاني من الشمال إلى اليمين وهو يعطى هذه

التعليمات للممرضة، ويضغو الطبيب الأول وهو يروح بجريدته،

تتراجع الكاميرا إلى الخلف، فيما يسير جويدو إلى الأمام وانما وهو

يرتدى نصف ملبسه متجاوزاً دومير الهادئ

جويدو: كم الساعة الآن؟

دومير. سأنتظره عند الناهيغ إذا أردت ذلك؟

جويدو حسناً، شكراً يدخل جويدو الحمام إلى جهة اليمين

حمام جويدو:

٣٢. لقطة من أسفل إلى أعلى على امرأة الحمام بينما يسير جويدو

فيدخل لقطعة مقررة (الموسيقى لفاغنر Die Walkure الفصل

الثالث تستمر طوال هذا المشهد ومنه إلى المشهد الثاني يضمن

جويدو النور فترى وجهه أخيراً بوضوح. ينظر بكأبة إلى انعكاس

صورته في المرأة تقاطيعه يملأها القروح والهاالات السوداء

تحيط بعينه

٣٣. لقطة طويلة: جويدو في الحمام الواسع. يحك رأسه بعد أن

انتهى من ارتداء ملبسه. يملأ الغرفة فيضاً من الضوء

المشرق، يصاحبه صوت كهربائي. (الضوء والصوت كلاهما

سيماذان بضع مرات في الفيلم إنهما يشيران إلى الأصواء

الغائضة والطين الكهربياني خشبة مسرح الصوت

السينمائي.) يسير جويدو باتجاه اليمين، ويبدأ في خلع

ملبسه. يقرع جرس الهاتف يستدير نحوه بانزعاج ويرافق

كل صوت بالفقرصة أكثر فأكثر

شرفة المنتجع وإراضيه. نهارا اللقطات

٣٤ - ٤١ تظهر من منظور جويدو

٣٤. لقطة بانورامية شمالاً تغطي أراضي

المنتجع. نرى الناس في تصرفات

ومواقف متنوعة يسرون، يقفون، في

لقطات مقررة، في لقطة متوسطة، وفي

لقطات مطوكة ينتبهون لوجود جويدو

بأن ينظروا مباشرة إلى الكاميرا

يتجاهلون، يحملون كؤوس المياه

المعدنية، يشربون المياه النساء أنقيات

يلبس ثياباً بضيئة بأزياء الثلاثينات

العديد منهم يحملن المظلات. رجل كهل يشرب المياه المعدنية

الكاميرا تتبعه وهو يسير باتجاه امرأة تجلس على مقعد ثابت ذي

ظهر عال مقوس، تبتسم من نشوة الموسيقى. لقطة بانورامية تسير

باتجاه كاهن ويضع راحيات ومجموعة من النساء وفي مقدمتين

واحدة ترسل قبلة باتجاه الكاميرا لقطة متوسطة لقائد أوركسترا

يحرك ذراعه

٣٥. لقطة بانورامية نحو اليمين. لقطة متوسطة ولقطة مقررة

راحيات يمشين بعيداً عن الكاميرا: نساء يجلسن في المقدمة يلوح

بأيديهن - امرأة وجهها خال من التعبير تلبس نظارة سوداء ضخمة

وتتدلى سيجارة من شفتيها فيما تدور بهطم مظلتها السوداء

المنقطة. امرأة بديهة نائمة ترتدي ثياباً بيضاء

٣٦. لقطة طويلة كاهن ملتحج، يجلس على أحد البنوك الأثرية الثلاثة

يهرّ ساقيه بترافق مع الموسيقى سيدتان كهلتان تعبران من اليمين

إلى اليسار في الفسحة الأمامية. لقطة بانورامية للمرضتين

تساعدان على الجلوس رجلاً كهلاً ليس سروالاً قصيراً. تستمر اللقطة



الباورامية. لفظة مقرّبة في الفصحى الأمامية لامرأة تلبس ثيابا شديدة الرجولة

٣٧. لفظة بانورامية نحو اليسار. لفظة طويلة لصف من الناس وكؤوسهم في أيديهم، يتقدمون من اليمين إلى اليسار على أنغام الموسيقى.

لفظة متوسطة لراعية في الفصحى الأمامية، تشرب مياهها المعدنية وتبسم للكمارير ثم تستدير عائدة وهي تقهقه. تستمر لللفظة البانورامية نحو اليسار، بينما تتحرك الأشكال الأخرى من اليسار إلى اليمين، في الفصحى النصفية

٣٨. لفظة بانورامية تتابع رجلاً يتحرك نحو اليمين في لفظة مقرّبة، وعصاه تهتز في إحدى يديه، بينما يحمل نظارته في الأخرى. لفظة بانورامية خفيفة نحو اليسار تتابع لفظة متوسطة رجلاً يحمي رأسه بجريدة من الشمس عندما يغادر الكادر نرى صفا من النساء الصغيرات يلبسن زياً موحداً أبيض ويصطففن في الفصحى الأمامية حتى الخلفية

بضعة أرجل تقف في خندق تحت سطح الأرض تملأ كؤوس المياه لمن يتناولون العلاج.

٣٩. لفظة طويلة من زاوية منخفضة أناس يسرون على درج وضعت الأوركسترا على قمته

٤٠. لفظة طويلة جداً من زاوية مرتفعة: شرفة المنتجع، يدور الجنوع من اليمين ويلف حول الخلفية، يقف الناس في ثلاثة صفوف بانتظار مياههم المعدنية. بينما تنزل الكاميرا لتظهر راغبتين رجلاً وامرأة في لفظة متوسطة، يجلسون في أجزاء مختلفة من الشرفة. تنهي الأوركسترا عزفها لمقطوعة فاغزر

٤١. نسمع الآن افتتاحية روسيني «حلاق أشبيلية». امرأتان بأزيائهما الموحدة السوداء يمينا في الفصحى الأمامية بعيدا عن الكاميرا وينضمّان إلى صف الناس الذين ينتظرون ماء كؤوسهم. أحدهما تحمل مظلة سوداء لفظة طويلة تظهر البنات وهن يقدمن الماء، على الجانب الأيسر.

٤٢. لفظة مقرّبة: وجوه الناس تتحرك صفوفًا، من اليمين إلى اليسار ويظهر وجه جويدو لفظة مقرّبة والكاميرا تتبعه. إنه يلبس نظارة غامقة اللون ينظر يمينا ويساراً ثم يرمي سيجارته. ينزل نظارته إلى جسر منخاره. تتوقف الموسيقى، من هنا يبدأ سكوت مصطنع إلى أن تصل إلى رقم ٥٠ حيث يتكلم جويدو

٤٣. لفظة طويلة جداً تظهر كلوديا في الغابات وهي تلبس زياً موحداً أبيض والإطار مأخوذ بين الجدران الأثرية التي تحيط بالينبوع

٤٤. لفظة مقرّبة متوسطة: جويدو ينظر من فوق إطار نظارته وهو ينقر بأصبعه على طرف أنفه.

٤٥. لفظة طويلة لكلوديا قادمة بين الجدران. ذراعها مقلان على صدرها يتواضع. وبينما تقترب تفتح ذراعها وتتابع التقدم بسرعة عبر الإطار من الشمال إلى اليمين بحركة شبيهة بالرقص.

٤٦. لفظة مقرّبة لكلوديا وهي تجتسم ابتسامة مشعة وتتحرك نحو اليمين.

٤٧. كما في ٤٤

٤٨. لفظة مقرّبة لكلوديا وهي تنحني خارج الإطار

٤٩. لفظة مقرّبة من زاوية مرتفعة ليد كلوديا وهي تحمل كأساً من المياه المعدنية. لفظة من الأسفل إلى الأعلى وهي تقدم كأساً إلى جويدو لفظة مقرّبة متوسطة لوجهها الباسم

٥٠. كما في ٤٧ جويدو مذهول

جويدو (هامسا) شكرا

خادم (بعيدا) سيدي

تبدأ الموسيقى مرة أخرى.

٥١. في مكان كلوديا نجد خادمة لجوجة، متعبة، تظلي عصبية، تصم حاجبها بيد وبالأخرى تقدّم إلى جويدو كأس.

الخادمة: سيدي، كأسك

٥٢. كما في ٥٠. بعد أن انتزع من أحلام البظطة يعيد جويدو نظارته إلى مكانها الصحيح. بعد أن يتقبل المياه الغاصة به ويخرج من الإطار يمينا. تأخذ مكانه سيدة عجوز قصيرة تحمل مظلة لفظة طويلة الشرفة، جدرانها العالية وانفتاحها على الغابة، وصفوف الناس. يسير جويدو إلى الأمام وهو يلوح بيده، لفظة مقرّبة متوسطة كفف دومير من اللطف ورأسه وقد وقف ليرد السلام على جويدو دومير هانذا.

٥٤. خلال معظم هذه اللقطة نرى دومير تلاحه الكاميرا بلقطات مقرّبة، بعضها على وجهه كاملا وبعضها من الجنب وأخرى من منظور جويدو.

يتحرك دومير من اليسار إلى اليمين متوقفاً بين الفترة والأخرى.

دومير: هل تريد أن نتكلم حول الفيلم؟

جويدو (بعيدا): نعم طبعاً

دومير. حسناً. أتأمل أن تخبرني إذا ما أردت أن يرى منتديك هذا التقرير. (يلوح بقصاصة ورق) بصراحة، لا أريد أن أسبب لك المشاكل.

جويدو (بعيدا): كلا، لا تهتم. أنا الذي طلبت سماع رأيك.

دومير. لاحظ القراءة الأولى تريها بوضوح فقدان الفكرة المركزية والتي تؤسس لعقدة الفيلم أو كما تريد أن نسميها، الإطار الفلسفي.....

جويدو (بعيدا). هل يمكن أن نجلس؟

يتابع دومير السير نحو اليمين.

دومير.... وبذلك يصبح الفيلم (بالفرنسية) سلسلة (بالإيطالية) من الأحداث شديدة المجانبة. وبسبب واقعياتها الغامضة تصبح ربما مسلية. (يتحدث مستنداً إلى واحد من المقاعد الثابتة. وتحت ذراعه

نرى جويدو جالسا يشرب مياهها المعدنية في لفظة متوسطة). الواحد منا يتسالم ما الذي يريد الكُتّاب. هل يريدوننا أن نفكر؟ هل يريدون أن يخفوننا؟ (لفظة بانورامية نحو اليمين على دومير، في لفظة مقرّبة وهو يستدير مبتعداً عن جويدو). منذ البداية تماماً تظهر الحركة إلهاماً شاعرياً مسلوياً. (يحك دومير أصبعين معا ليوحى

بفقر السيناريو. تتابعه الكاميرا إلى الخلف وهو يستدير ويذهني لينفض الغبار عن ساقه ثم يجلس على الجانب البعيد قرب جويديو في لحظة مطولة (أعزرتني أقولي هذا ولكنه قد يكون النموذج المحزن الأمل الذي يؤكد أن السينما تراجعت خمسين سنة عن باقي الفنون تراجعا لا سبيل لمعالجته. الموضوع لا يمكن إيجاله تحت خانة الفيلم الطلعي بالرغم مما به من نقاط ضعف موجودة في هذا النوع

٥٥. لقطة متوسطة بانورامية باتجاه يمين دوميرير متضمنة جويديو. دوميرير سجلت بعض الملاحظات ولكنني لا أعتقد أنها ستكون ذات نفع لك.

جويديو شكر.

يعطي دوميرير بعض الملاحظات لجويديو الذي يبدأ بقراءتها. دوميرير في الحقيقة لقد فاجأني بالفهم بعمل مشترك معي لأنني بصراحة لا أظن أن مثل هذا التعاون سيثمر عملا ما.

جويديو. (يفتح دفتر الملاحظات) كلا، كلا. على العكس من ذلك.

سوف تكون معنا لي. (ينحني إلى الأسام وقد بدأ لوحده في لقطة متوسطة يتكلم بترديد) كما ترى، الفلم.. إنني حقاً أريد أن أصنع هذا الفيلم. لقد أجّلت البداية أسبوعين... فقط.. لأنني.. (ينظر إلى أعلى نحو اليسار، يتشقت ذهنه لما يراه ثم يلف ويصرخ).

ميزابوتا. (ينظر إلى أسفل باتجاه ميزابوتا) سامحني. (لقطة بانورامية تتبع جويديو نحو اليسار).

ميزابوتا. ميزابوتا! مايريو! أنتما أيضا هنا! لقطة طويلة لميزابوتا من فوق كتف جويديو وهو يلبس ملابس رياضية مناقضة لما يلبسه الآخرون في النوع من ملابس رسمية.

ميزابوتا. جويديو! (ينحني بساقيين مثنيتين. ويشق ميزابوتا طريقه بعنايه إلى أعلى ثلة صفيرة).

جويديو. حسنا، الآن، ما الذي جرى لك؟ ما الذي أصابك؟ (عندما يقترب ميزابوتا من جويديو يضطك. ينتصب وقلبا ويقفز إلى الأمام، ويقفز في الهواء بحبيوة مبالغ فيها ثم يعانق صديقه).

ميزابوتا. مرحبا!

جويديو. أهههه..

٥٦. لقطة مقرية متوسطة: جويديو وميزابوتا.

ميزابوتا. مرحبا، جويديو (١). كيف حالك؟

جويديو. حسنا.

ميزابوتا. أه، لقد بدأ ينبت لك شعر أبيض، أيها السنهوراز (٢) المحزون.



جويديو. وماذا عن حالك أنت؟

ميزابوتا. (ينظر إلى أسفل باتجاه كاس جويديو). ماذا تفعل؟ أنت تشرب هذه الأشياء؟ إنها سيئة. سوف تصيبك بالمرض.

جويديو. نعم، قالوا إن كيدي لا يعمل... وما نوع العلاج الذي تأخذه أنت؟

ميزابوتا. (يتعيرير جاد) انتظر لحظة. (عند استدارته، لقطة بانورامية من فوق كتفه نحو جلوريا، امرأة شابة، وفي لقطة طويلة تسيير إلى الأمام، تنظر إلى الأرض، حذرا في يدها). جلوريا!

جويديو. (بعيدا) ابنتك! يا الهي كم كبرت تعود اللقطة البانورامية نحو ميزابوتا وجويديو.

ميزابوتا. كلا، إنها ليست ابنتي. (ينظر مرة ثانية باتجاه جلوريا).

جلوريا. (بعيدا) شيء مخيف.

٥٧. لقطة مقرية: جلوريا، رأسها منحني إلى الأمام بحيث يمتلئ الإطار بمظهره بقيعتها السوداء الواسعة الدائرية. تتكلم الإيطالية المليقة بالأطباء ولهجتها أمريكية قوية.

جلوريا. النحلة القاسية امتصت الحماية من هذه الأزهار المسكينة.

بينما تنظر إلى أعلى نسمع الأوركسترا وقد بدأت بالعزف (رقصة المزمار القصبي لتشاريكوفسكي من متتالية كسارة الهندق).

ميزابوتا. (بعيدا) عزيزتي، تعالي إلى هنا.

تتقسم جلوريا

ميزابوتا. (بعيدا) أود أن أعرفك بصديقي....

جلوريا. سامحني، حذائي.

٥٨. لقطة متوسطة: جويديو وميزابوتا.

يخطو جويديو إلى الأمام ليصافحها.

جلوريا. (بعيدا) جلوريا... جلوريا مورين.

جويديو. يسرني لقاءكم.

جلوريا. (بعيدا بالإنجليزية) كيف حالك؟

جويديو. حسنا، شكرا.

٥٩. كما في ٥٧.

جلوريا: أعرف كل شيء عنك، بيويي دائما، دائما يخبرني، حتى إننا شاجرتنا شجارا عنيفا لأنني أنقذت فيلهام الأخير بشدة.

(يدخل ميزابوتا من اليسار ويضع ذراعيه حول جلوريا).

ميزابوتا: هذا ليس حقيقي. لقد أحبه كثيرا. (يضطك بعصبية) هل نستطيع أن نشرب شئنا؟ لنذهب.

٦٠. لقطة مقرية متوسطة: جويديو يتنقسم بشيء من السخريّة. يستدير نحو اليسار ويبدأ بالسير، والكاميرا تلاحق حركته

ميزابوتا. (بعيدا) كيف حالك؟ هل أنت لوحده؟

٦١. لقطة مقرية متوسطة: تتابع جلوريا وميزابوتا وهما يسهران يميناً.

ميزابوتا: زوجتك؟

محطة القطار نهارا

المحطة صغيرة متلافة، أنيقة مزينة بالأزهار واللمبات الرشيقة.
٦٥ لقطة طويلة يجلس جويود على بنك إلى اليسار تحت إعلان
للبيرة. الإطار معظمه مملوء ببوابة حديثة. عبرها يرى خط السكة
الحديد الممتد. يقف حمال وراء البوابة إلى اليمين جرس يقرع
دومير (بعيداً). يتابع الكلام الذي يذاع في اللقطة السابقة) بين
جميع الرموز الموجودة في قصته هذا أسوأها - ملهنة - الف.

تقطع كلمة الغموض بصوت صفارة القطار بحركة نتم عن فناد
الصير يرمي جويود البرقية أرضاً. بعيد النظر بمضمونها ميتوقف
لقطة بانورامية نحو اليمين وهو يجتاز الطريق ليلتقط البرقية
المكرمة

تستمر اللقطة البانورامية وهو ينظر نحو القطار المقرب ويتابع
السير نحو اليمين، ثم ينحني على حاجز ليراقب القطار يتقدم نحو
المحطة يقف تقريبا بقرية

٦٦ لقطة مقربة نصفية جويود يعبس ولا يبدو عليه الحماس للقاء
القطار.

٦٧ لقطة طويلة القطار من منظور جويود. الركاب ينزلون. رجل
دين، امرأة وظل. يتجه الحمال بعينه لمقابلتهم
٦٨ كما في ٦٦. يضع جويود نظارته.

٦٩ كما في ٦٧. يفلق العمال الباب ويسير الركاب الثلاثة إلى
الأسام. في الفسحة الأسامية، لقطة مقربة ليد ملاحظ الفط
وصفارت. يسفر الملاحظ معلناً عن موعد مغادرة القطار

٧٠ كما في ٦٨. جويود مرتبك لا يدري ما يفعل يستدير عائداً ويسير
نحو اليسار

جويود (يخاطب نفسه) إنها لم تأت. وهذا أفضل.

٧١ لقطة متوسطة. جويود يسير إلى الأسام، يروح بجريدة
لقطة بانورامية وهو يتابع السير يمينا، ثم يقف ويظهر إلى الكاميرا
بينما يتوجه القطار خارج المحطة تظهر كارلا من على اليمين، لقطة
طويلة لها وهي تلبس قبعة بيضاء واسعة وياقة بيضاء وتعمل
فروية يدين بيضاء وعلبة قفحة. يتبعها حمال يحمل العديد من
حقائبها. تسير بضع خطوات بمشيقتها المثيرة، تنادي جويود وتلوح
له بيدها، تضحك، تنفي ركبتهما ثم تستقيم إلى أعلى وكأنها تقول له
«أحزن من هناك»

يلوح جويود بجريده وهو يارتقاء، ثم يستدير بعيداً ليرى إن كان
أحد رفاقه. ينهب لملاقاتها فيما تنمايل نحوه وهي تتلوى وتقهقه.
المسافرون الآخرون يجتازون الطريق من اليسار إلى اليمين في
الفسحة الأسامية.

٧٢ لقطة مقربة متوسطة. جويود يقبل يد كارلا.

كارلا (تبتسم ابتسامة عريضة) ياك. (عبر الفيلم كله تطلع كارلا
كلامها بأصوات ليس لها معنى - سغول، سماء، سجور، سناب -
بعضها مأخوذ من المقاطع الكوميدي في «دونك دالك» وهذه تخفي
السعادة والرغبة الجنسية، إلخ) كيف حالك؟

جويود (بعيداً) كلا. أنا لوحدي

ميزابوتا من الأفضل هكذا. حسنا، أعني أفضل بوجه عام. هل
سمعت أخباري أنا وتبنا. كلا؟

جويود (بعيداً) تبنا؟

ميزابوتا حسنا. نحن بانتظار إلغاء الزواج. ميزابوتا وجلويا
يتوقعان عن السير جلوريا تجبل من اهتمام ميزابوتا الشديد.

جويود (بعيداً) أه

ميزابوتا لهذا نحن هنا معا. نحن مخطوبان. يقبل جلوريا التي تبدو
خجلة قليلا تتابع النظر بتفحص نحو جويود

جويود (بعيداً) تهاني

ميزابوتا: (يضحك بعصبية) حسنا، يا جيدون. ما العمل الذي تقوم
به الآن؟ شغلاً جيداً؟

يقف دومير وراء الاثنين

٦٢ لقطة مقربة متوسطة جويود

ميزابوتا (بعيداً): هذا حتماً مكان مثالي للتفكير.

جويود سامحنى. دومير، الكاتب، الأنسة...

٦٣ لقطة متوسطة. تستدير جلوريا لتصافح دومير.

جويود (بعيداً): سامحنى... ما اسمك، أرجوك؟

جلوريا تستدير باتجاه جويود وتبتسم ابتسامة واسعة، جلوريا

ميزابوتا (بعيداً): جلوريا مورين.

تستدير جلوريا نحو دومير.

جلوريا أنا سعيدة جداً بقلائك انا معجبة جداً بك.

دومير: أنت تطربني. (يضع نظارته على عينيه) هل أنت ممثلة؟

لقد رأيت صورتك في مكان ما.

جلوريا: ممثلة؟ نعم أملك طموحاً في هذا المجال. (تستدير لتلتفت في

اتجاه جويود) في الواقع طموحاً شديداً. ولكن هذا يكفي الآن.

يظهر ميزابوتا بين جلوريا ودومير.

ميزابوتا: تحمل شهادة في الفلسفة. (يعرف بنفسه) ماريو ميزابوتا.

دومير: سعدت بقلائك

جلوريا: لم أحصل على الدرجة بعد. أنا مازلت أكتب رسالتي. وهذا

يختلف قليلاً.

دومير: ما هو الموضوع؟

لقطة بانورامية تتبع جلوريا وهي تستدير، تسير نحو اليمين وتجلس

على أحد المقاعد تظهر ساقها بقصد الإثارة وهي تلبس حذاءها.

جلوريا: أه، إنه موضوع صعب. عزلة الإنسان الحديث في المسرح

النعاصر.

ميزابوتا (بعيداً) أطرحة ممتعة أليس كذلك يا أستاذ؟

٦٤ لقطة مقربة متوسطة. جويود ورأسه مرن إلى الأسام. لقطة

بانورامية تتبعه نحو اليمين.

دومير (بعيداً) والظهور غير المتوقع للفتاة عند التنبوع... ماذا

يعني؟ هدية من الطهارة والدفء للجلل؟

جويود تائه في أفكاره الخاصة، يقرأ برقية.

جويدو، (مؤخرة رأسه موجهة نحو الكاميرا). إذا، إذا، لا بأس.

كارلا هل يعرفك أحد هنا.

جويدو، كلا لا اعتقد ذلك ولكنك أخضرت كل هذه الأمثلة؟

تستدير كارلا بعيدا فتتمتعها الكاميرا إلى الأمام وهي تسير باتجاه الحمال والأمتعة

كارلا أه، ليس هناك سوى خمس حقائب. ملابس السهرة تأخذ جزءا كبيرا، اشترت واحدا... انتظر فقط حتى تراه (نحو الحمال) هل حملت كل شيء

الحمال: نعم، كل شيء.

تستدير كارلا وتنتظر باتجاه جويدو.

جويدو(بعيدا) ولكن يا كارلا، الناس هنا يذهبون إلى الفراش باكرا. ليس هناك ما يجري.

تتحرك الكاميرا إلى الخلف، بينما تسير كارلا إلى الأمام في لحظة مقربة متوسطة.

كارلا. ولكن هذا منتج أنيق. لا يجب أن هناك عرضا للأزياء فيه. حتى في فندقنا لا بد من وجود ناد ليلى، أليس كذلك؟

(يظهر جويدو من الناحية اليمنى، ثم يتجه وراهها وهما يسيران إلى الأمام) هل كنت ولدا مهذبا؟

جويدو، نعم، نعم، نعم. ولكن، أريد أن أهيئك بشيء. (يتوجه بعصبية عائدا إلى الجانب الأخر من الإطار). أنا، أنا لم أتمكن من إيجاد غرفة لك في فندقي. وعلى أي حال فهو ممثلي بأتاس يعرفونني، ولذلك، فقد قررت أنه من الأفضل أن تقمي في مكان آخر. فندق ممتاز، لطيف جدا.

كارلا: (تعيس كمثل أصيب بخيبة أمل). ولكن لماذا؟

جويدو: (ينظر إلى أسفل ثم يضع يده على خلفية كارلا) وما أختياره؟ كارلا: (مسرورة، ضاحكة) سحوب! حسن جدا.

جويدو م. م. م.

٧٣. لقطة طويلة عبر بوابة حديدية لجويدو وكارلا يسيران من الشمال إلى اليمين، ثم بعيدا من الكاميرا، نحو مخرج المحطة.

كارلا: نبدو شاحب اللون قليلا لماذا؟

جويدو: إنه هناك. هل تريه؟ الفندق هناك تماما غرفة الطعام في فندق كارلا، نهارا!

٧٤. نرى من فوق كتف جويدو غرفة طعام ضيقة بسيطة.

خادمة عجوز تلعب لعبة الورق المفردة على إحدى الطاولات.

الخادمة (نفاذي، دون أن تعيد النظر عن ورق اللعب): سيدتي!

لقطة بانورامية نحو اليمين، بينما نرى جويدو في لقطة متوسطة، وهو يستدير إلى الخلف ويأخذ خطوة باتجاه كارلا التي تبدأ بتهوةية نفسها بعيدا وتنتظر حولها

الخادمة (بعيدا): جاء بعض الناس إلى هنا.

جويدو: كما ترون... تماما كما قلت لك... إنه ليس... ولكنه هادئ جدا. (ينزع نظارته). إذا ما كنت جائعة فسأطلب منهم إرسال السندويشات إلى الغرفة، المكان كئيب قليلا أليس كذلك؟

كارلا أبداً بثباتا، إنه رائع. لقطة بانورامية تتبعها نحو اليسار، وهي تسير باتجاه غرفة الطعام. وأنا جائعة. أنت أكلت، ولكنني لم أفعل.

مديرة الفندق تسير نحو كارلا وهي تزور قميصها

مديرة الفندق (تتكلم بلهجة أهل فينيسيا): مساء الخير يا سيدي.

كارلا (تسير باتجاه الخادمة التي تلعب لعبة الورق المفردة). مساء الخير.

مديرة الفندق: مساء الخير يا سيدي

كارلا. هل تسير لعيتك سيراً حسناً؟

الخادمة كلا

مديرة الفندق (تتقدم نحو جويدو في لقطة متوسطة): كل شيء جاهز.

الغرفة... الحمام يمكنك أن تطمئن. ستكون السيدة واحدة من العائلة. جويدو (يعود نحو الكاميرا) نعم، نعم، شكراً لك. ألا يوجد لديكم ما

يؤكل؟

مديرة الفندق: كل ما تشتهي

كارلا (تأتي إلى الأمام): الحمام، من فضلك.

مديرة الفندق (تسهر إلى المؤخرة): إنه هناك. (تستدير نحو جويدو) سوف أجهز شيئاً بنفسي.

جويدو، نعم، أرجوكم جهزي

مديرة الفندق (تتكلم مع الخادمة وهي تمشي نحو الخلف) سرعان ما، تقوم السيدة بـ.....

ما تبقى من حديثها مع الخادمة يغطي الحوار بين جويدو و كارلا كارلا: (تصقق يديها بفنج: القطار رهيب، إنه يترك يدك سواداً. هل أنت سعيد لمجيئي.

جويدو: نعم، نعم

كارلا: ولكن هل أنت سعيد جداً أو أنك سعيد قليلاً.

الخادمة: (في اللطيفة وهي تكلم البواب). هل أجهز المائدة؟

جويدو: أنا سعيد جدا

كارلا. (تنتشي وتقرب قبضتها من وجه جويدو مازحة):

م. م. م. سباً. (تستدير. تتحرك الكاميرا خلفها وهي تسير عبر غرفة الطعام). م. م. م. يالها من رائحة رائحة. هل تعلم يا جويدو... أرويب.

(تصمت قبضتها بشئاً متقلبة في ضوء ثابت). هذا الممثل الأسود. كنت متأكد من أنه سيفض.

٧٥. لقطة متوسطة: جويدو يحك رأسه مرتبكا، يخطو بضع خطوات إلى الأمام، خلفه برطمانات المخلات وللزيتون. تتابع كارلا الكلام أثناء إجابة جويدو.

جويدو حقاً، حسناً، حسناً.

كارلا (بعيداً): لا شيء. ولا حتى ثانية واحدة! هل تتخيل؟ بعد أن سافرت ثلاث ساعات!

٧٦. لقطة طويلة: عبر نافذة على الجانب الأيمن نرى كارلا تفصل:

وخلال الباب نصف المغلق إلى اليسار نرى دراجة مستندة إلى الحائط صوت صفارة قطار. كارلا تغني، بدون كلمات

٧٧. لقطة متوسطة تلبس مديرة الفندق مزيلتها، تسير إلى الأمام،

ليس من النوع الملح. ليس هو. إن ذلك يصيبه باكتئاب ولكنه ليس غيباً، كما تعلم. على عكس ذلك، إنه ذكي جداً، يا إلهي إن الطبق حار جداً! (تهز جذعها، ثم تريت على صدرها بمنشفة) هل تصدق ذلك....

٨٤ لقطة متوسطة- جويدو يدخن، يلعب لعبة ورق فردية بهدوء وأجراج شخلة كارلا باليد الأخرى دون تركيز.
كارلا (بعيداً)..... إنه يعرف التاريخ الروماني من الألف إلى الياء إنه بحاجة لمن يدفعه قليلاً. ما زال يراوح في مكانه يعمل لدى شركة المحروقات بنفس الراتب.

٨٥ لقطة مقربة- كارلا جويدو (بعيداً - غائب المقل) أه حقاً؟
كارلا- ترفق بحقيقتي، سوف تكسرهما
٨٦. كما في ٨٤. يضع جويدو الحقيبة على الطاولة
كارلا (بعيداً): «أنا مرتبطة عاطفياً بهذه الحقيبة. لقد أعطاهالي هو يلتقط جويدو صحيفته،
٨٧. كما في ٨٥.

كارلا: (برقة، وإبتسامة صغيرة): لماذا لا تجد له عملاً؟ أنت تعرف العديد من الناس
يهضم جويدو بإفتتاحية روسيتي، بعيداً
٨٨. كما في ٨٦ يقرأ جويدو صحيفته ويتابع المهمة
كارلا (بعيداً) فقد وعدتني بذلك مراراً جويدو
٨٩. كما في ٨٧.
كارلا: هل تعرف لقد حلمت بهذا. حلمت أنك وجدت له وظيفة. وقد جن وقتل.

٩٠. كما في ٨٨ يبدأ جويدو من صحيفته
كارلا (بعيداً)..... نحن الاثنين معا جويدو من؟
٩١. كما في ٨٩

كارلا: أنت وأنا. م. م. م. (تستمع بمذاق طعامها، وتشرب بعض النبيذ.) هل تعرف أين كنت؟ في ذلك الشارع الصغير خلف فيا دولا جروس، حيث اشترت لك رحلة العنق التي اشترتها زوجتك فيما بعد؟ أتذكر؟ وعندما ليستأ أخذت أنساءل ترى هل هي التي اشتريتها أنا أم التي اشترتها هي (تتكلم ونمها مليء بالطعام)
كنا هناك على سرير صغير نعانق بعضنا ونحن عراة. وقد دخل وقتلنا نحن الاثنين بهشة (تبتسم ملء فمها، ثم تضحك، مستمتعة جداً)

٩٢ لقطة طويلة: كارلا وجويدو على المائدة. جويدو يأرجح الحقيبة ثانية.

غرفة كارلا في الفندق نهاراً
٩٣ لقطة مقربة- كارلا، في صورة ظلية، من الخلف، ملتفة بشرشف ويرقق أسود مربوط حول رأسها. تنظر خارج النافذة.
جويدو (يهمس بعيداً) خففي الإضاءة.

تنظر إلى اليمين باتجاه كارلا
كارلا (بعيداً) ولكنك لم تخبرني أنها أعجبتك. ألا تعجبك يا جويدو؟
مديرة الفندق (تستدير باتجاه جويدو) يا لها من سيدة جميلة!
٧٨ لقطة متوسطة جويدو، الذي يخفي نواة زيتون في يده

جويدو. هم م
٧٩. كما في ٧٧
مديرة الفندق (تشير برأسها علامة الموافقة) ما الذي تضعه على رأسها. هل هو بلوش؟ (تلفظها وكأنها كلمة إيطالية).
٨٠. كما في ٧٨.

جويدو (يلفظها لغماً صحيحاً، بالفرنسية) «أه، بلوش، بلوش»
٨١. كما في ٧٩.
مديرة الفندق (تعيد لفظ جويدو): «أه، بلوش»
٨٢ لقطة متوسطة انعكاس صورة كارلا في المرأة.
كارلا لو تعرفين فقط كم استغرقت من الوقت لأجدها. كنت أن أفقد الأمل. (انعكاس صورة جويدو تظهر خلفها) أنت تعرفني عندما تضع كارلا شيئاً في رأسها....

جويدو (يدفن أنفه في قبعتها البلوش): سنأك!
كارلا: جواب! (تضحك). في عدد الأسبوع الماضي من دونالد داك كانت هناك واحدة جيدة. كان هناك ديناصور....
جويدو (يتكلم مع كارلا): ها هي ذي حمارتي الصغيرة الطولة
كارلا: احترم نفسك كان هناك ديناصور....
يسمع صوت امرأة تغني أغنية «ذكريات الطفولة» والتي تتناسب بشدة مع مشهد بيت المزرعة.
بينما تستدير كارلا نحو جويدو، لقطة بانورامية لصورتهما المنعكسة في لقطة مقربة.

كارلا جويدو، احترم نفسك. حسناً، ماذا تريد أن تفعل؟
جويدو م. م. م.
كارلا (تلمس جهة جويدو بجهيتها). هل كنت فعلاً ولداً طيباً؟
جويدو طبعاً.

كارلا: هم. م. حسناً، على أي حال، إن حمارك الصغير الحلو جانغ الآن
لقطة بانورامية نحو الهمسار، بينما تسير كارلا نحو اليمين. نرى الآن منعكسة. يذهب جويدو نحو المصينة. نرى صورته وانعكاسها في أن واحد وهو يفسل يديه
كارلا: أه، خانم زواجي. (تخرج) جويدو.... ذلك الشيء الصغير الذي وعدتني به

جويدو: أي شيء صغير؟ (يخاطب نفسه) الآن سوف ترى.... تبدأ في الكلام مرة ثانية عن زوجها، ألا تعتقد ذلك؟ سوف ترى، يا سايوراتر الكبير.

٨٣. على المائدة لقطة مقربة متوسطة: تحمل كارلا وتأكّل فخذ دجاجة.
كارلا- مسكين لويجي. إنه ليس سعيداً بالعرة. هل تعلم، إن زوجي

كارلا (يهمس) نعم (تفقل السناثر).

جويدو (يهمس) تماما، كذلك الآن تخرجين إلى القاعة وبعد ذلك بدقيقة، تدخلين وكأنا هذه غرفة خطأ ووجدت إنسانا غريبا لقطه بانورامية تتبع كارلا يميناً في لقطه مقرّبة تقف أمام انعكاس صورتها في المرأة فوق المصينة، ثم تنظر إلى الأمام، مسرورة جدا من اقتراح جويدو

كارلا: أه، هذا شيء حسن، لم تلم بهذا من قبل جويدو (بعيدا) توقفى، تماما هكذا، دعيني أرى. (يطلق عبارة داعرة)

كلا. أنت بحاجة إلى بعض مساحيق التجميل وهذا أكثر لقطه بانورامية تتبع كارلا وهي تستدير باتجاه امرأة على خزانة كبيرة، عليها نجد انعكاس صورة جويدو وهو مستقل في السرير. كارلا (ظهورها نحو الكاميرا) المزيد من ماذا؟

صوت قطار يصفر

جويدو، أكثر مثل عاهرة (نرى انعكاس صورة جويدو ينهض من السرير، ثم لقطه بانورامية تتبع كارلا التي تتحرك في لقطه مقرّبة متوسطة يميناً باتجاه السرير) تعالي إلى هنا. اعطني القلم. (يظهر جويدو مقابل كارلا في لقطه مقرّبة متوسطة، يبدأ في رسم حواجبها) لا تتحركي. (حوار جويدو وكارلا يتشابه فيما هما يتبادلانه أدناه) كارلا (تنظر إلى أعلى) يا له من مصباح جميل جويدو (يركز على تجميل كارلا) نعم نعم كارلا كما ترى، أردت واحدا مثله لمنزلي جويدو، حسنا، ولكن لا تتحركي كارلا ما اسم هذا الفندق؟

جويدو، دوللا فيروفيها كارلا أه، أريد أن أكتب لزوجي عندئذ سوف يرسل لي رسالة في البريد السريع فوراً. عليك أن ترى الرسائل الجميلة التي يكتبها سوف أدعك تقرأها جويدو (ما زال مشغولا بعملية التجميل التي يقوم بها) نعم، نعم، ولكن إذا لم تبق ساكنة، اعطني من وجهك وجه عاهرة تدبر كارلا وجهها باتجاه الكاميرا، تخرج صوتاً مثيرا، تفتح شفثيها، تغلق عينيها، ثم تبدأ بالضحك جويدو (ينهض) «سجوى! أخرجي نحو القاعة» كارلا. (تضع ذراعها حول رقبة جويدو) أه، إذا هو دور علي أن أمثله

جويدو نعم

كارلا هل تظن أنني واحدة من مثلاتك جويدو: أخرجي. أخرجي خارجا. لقطه بانورامية نحو اليمين وهو مستقل في السرير يرفع الملاءة كارلا (بعيدا) لماذا؟ ألا تعتقد أن بإمكانني أن أكون بمثل كفاةهن؟

٩٤ لقطه متوسطة تسير كارلا باتجاه الباب

كارلا: «حسنا»، إنه ليس لي، لا أحب نوعية حياتهن (تفتح الباب المؤدي إلى الغرفة الملحقة حيث تعلق ملابس السفر الخاصة بها تتوقف لحظة في المدخل ثم تستدير نحو جويدو) أنا أحب أن أبقي في المنزل

٩٥ لقطه متوسطة في زاوية عالية يستقر جويدو في مخذته

جويدو تابعي إلى الخارج، أنا نائم

٩٦ لقطه مقرّبة متوسطة، تخرج كارلا من الباب وقد تصنعت وجه «العاهرة»، والصوت المفري. يخرج رأسها خارج الإطار ولكن يدها تبقى على إطار الباب، ثم تعود إلى المشهد.

كارلا قل لي، لو قمت بهذا في الحقيقة، هل ستصاب بالغيرة؟

٩٧ كما في ٩٥

جويدو (يستدير نحو كارلا)، ولكن لماذا؟ هل حقاً ستفعلين ذلك؟

٩٨ كما في ٩٦

كارلا. م. م. من يدري؟

٩٩ كما في ٩٨، معظم الحوارات بين مديرة الفندق وكارلا غير واضحة

ينهض جويدو على كوعه، وهو يدخل سيجارة

مديرة الفندق (بعيدا) هل تحتاجين شيئا؟ كارلا (بعيدا) كلا، لقد خرجت لبرهة من الزمن فقط

مديرة الفندق (بعيدا)، هل ترغبين في الاستحمام؟

كارلا (بعيدا) كلا، إنه فقط من أجل

مديرة الفندق (بعيدا) إذا كنت عطشى فهل تريدين مياهاً معدنية؟

كارلا (بعيدا) كلا، مع السلامة.

١٠٠ مدخل الغرفة. تدخل كارلا عائدة،

مقهقهقه، تشير إلى جويدو بالسكوت

١٠١ لقطه مقرّبة. جويدو.

جويدو، ماذا كانت تريد؟ ماذا قالت؟

١٠٢ كما في ١٠٠

كارلا مازالت تقهقهه إنها مديرة الفندق

التي أرادت أن تعطيني مياهاً معدنية

جويدو (بعيدا) تعالي إلى هنا.

بينهما تقرب كارلا نحو سرير جويدو بحركات مغرية تتبعها الكاميرا

جويدو (بعيدا)، تعالي، افتحي الملاءة

لقطة مقرّبة لوجهها الذي تجعله كوجه «عاهرة» وتفتح الملاءة وتفرّد ذراعها على وسعها.

كارلا. جويدو، ولكنك فعلاً تحبني؟



ترمي نفسها على جويود، الذي يحيطها بزراعية جويود (بعيدا، بشيء من التأنق) «نعم نعم» يذوب المشهد في مشهد آخر

١٠٣. لقطة متوسطة: جويود نائم في الفسحة الأمامية. خلفه ترمص كارلا في السرير تقرأ بأهتمام كتاباً فكاهياً وتضع بصوت مرتفع قطعة من الفاكهة. وعلى ركبتيها صحن من الفاكهة تبدأ بالضحك لما تقرأه، تحرق في جويود، تخفق ضحكتها ثم تعود إلى كتابها الفكاهي وقطعة الفاكهة.

١٠٤. لقطة طويلة في زاوية مرتفعة: غرفة النوم يتفج الرياح بلطف إلى داخل الغرفة، وتخلق الستائر نماذج مختلفة من الضوء والظلمة. جويود وكارلا كما في ١٠٣. على اليسار والدة جويود تليس الأسود وتتحرك ذراعيها الأيمن وكأنها تمسح شيئاً ما. تخطى خطوات قصيرة نحو اليسار. إن السكون غير الطبيعي في هذه اللقطة هو خاصية لمشاهد الأحلام في الفيلم، يقطعه نغم جزين يصاحب المشهد التالي **مقبرة الريف، حلم جويود**

هذه مقبرة مهدمة لا نرى فيها شواهد قبور عادية، تبدو وقد تشكلت من جدران أثرية وصفوف من الأعمدة والأضرحة. ١٠٥. لقطة متوسطة تقف والدة جويود وتظهرها نحو الكاميرا أمام سطح كبير أبيض، يعكس بعد لحظات ضوء باهت، المقبرة وراعيها يظهر جويود خلفها بصورة غير واضحة المعالم في ذلك الانعكاس. تتابع ابتداء حركة المسح، ثم تسقط ذراعيها من أكتاف تربة وتخطو نحو الخلف. بعد أن تتابع حركة أكتافها ونفخ متدبليها، تمشي نحو اليسار. لقطة بانورامية تتبعها وتظهر المزيد من المقبرة في لقطة مطولة.

١٠٦. لقطة طويلة: المقبرة. تظهر صورة جويود الجانبية الظلية في لقطة مقربة في الفسحة الأمامية. والدة في الخلفية تسقي الأرض بوعاء معدني جويود: أنت أمي ألسن كذلك؟

١٠٧. لقطة متوسطة: والدة جويود في المقدمة منحنية تنزع الأعشاب خلفها حائط المقبرة. تتحرك الكاميرا نحو اليسار. لقطة بانورامية إلى اليمين تضعها في لقطة متوسطة تحاكي منظور جويود نحو اللقطة تنظر إلى أعلى.

الأم: كم من الدموع يا بني! كم من الدموع!

تمسح خدها بمنديلها. لقطة بانورامية نحو اليمين تتابع والد جويود الذي يحمل قبعة من القش وهو يتحرك خارج الإطار، نحو اليمين.

جويود (متلف جدا، عن بعد): والدي، انظر! لا تذهب بعيداً!

١٠٨. لقطة طويلة بحركة لا تذكر إلى أعلى ثم إلى أسفل مرة ثانية تحاكي منظور جويود نحو اللقطة، تتحرك الكاميرا في لقطة بانورامية نحو اليسار من الحائط الأثري، مارة بصف من الأعمدة المربعة، إلى قاعدة ضريح في لقطة مقربة.

جويود (بعيداً): لقد تكلمنا مع بعض قليلاً جداً. اسمع، يا والدي! كان لدى الكثير من الأسئلة موجهة لك.

تتابع اللقطة البانورامية على جذع الوالد الذي يفتح الباب الزجاجي للضريح، ثم يقف إلى يسار التابوت الأبيض. أخيراً نرى وجهه في لقطة متوسطة.

يظهر ظهر جويود على الحافة اليمنى من الإطار.

الآب (يتسمم، ويندرة صوت حزينة شديدة العزوبة يستخدمها طوال سياق تسلسل الأحداث)

لا أستطيع الإجابة بعد. (يدبر قبعته القش بيده، ويحدق في السقف.) هل ترى كم هو منخفض، السقف هناك كنت أفضل أن يكون أكثر ارتفاعاً. إنه قبيح، يا والدي، إنه قبيح. كنت أفضل أن يكون مختلفاً ١٠٩. لقطة متوسطة: الآب لقطة بانورامية تتبعه نحو اليمين وهو يسير حول التابوت. عبر النافذة، نرى حدران المقبرة تمتد حتى الخلفية.

الآب: ألا تستطيع الإهتمام بالموضوع يا جويود؟ كنت ترسم جيداً جداً. أود أن... (بينما تستمر اللقطة البانورامية نرى بايس، المنتج، يمشي نحو الضريح، معطفه الأسود على أكتافه، ويحمل قبعة سواد (يبتعد الآب عن المكان الآن) أه إنه المزارع. ما كان عليه أن يتعب نفسه. يرفع بايس ذراعه بالهبة، بينما يتابع السير نحو الضريح تستمر اللقطة البانورامية تحول اليمين إلى باب يفتح تدخل كونيوشا مساعدة المنتج قمميس رياضي أبيض وقبعة بيضاء في لقطة مقربة متوسطة يتبعها بايس

الآب (بعيداً). صباح الخير

كونيوشا (باتجاه الآب) احتراماتي. لديه وقت قليل جداً. (يخلع قبعته) يقوم بايس بإزالة الغبار عن قبعته وعلى وجهه تعبير بعدم الموافقة وعيناه تتجهان إلى أسفل.

كونيوشا (تلتفت باتجاه جويود): مرحباً!

يظهر الآب إلى يسار بايس في لقطة متوسطة. تصرفاته خنوعة

الآب: كيف تسير أموره؟ كيف تسير أموري؟

يحرك بايس يده بعدم الموافقة

كونيوشا (تهمس إلى بايس) لا تترك نفسك تتأثر، انتبه.

الآب: ماذا؟ ليس في حالة حسنة؟

يستمر بايس باستخدام الأشياء التي تبدي عدم موافقته، بينما ينظر الرجلان الآخرين باتجاه جويود الذي يقيمونه تقييماً سلبياً.

١١٠. لقطة مطولة: المقبرة، عبر نافذة الضريح كونيوشا وبايس يسيران بعيداً. تظهر صورة جويود الظلية في لقطة مقربة على الشمال.

الآب (بعيداً): من المحزن أن ندرك كم كان أحدهم مخطئاً!

جويود: ولكنني... (يستدير لينظر إلى الرجلين اللذين تراجعا من على بعد).

١١١. لقطة مقربة: الآب يتسمم بأسى. ويتأرجح مقرباً ومبتعداً عن العدسة.

الآب: والدتك جهزت لك شيئاً لتأخذه معك. بعض الجبن... خوختين لا تعجبني.

١١٢ يقطع المصائب الأثرية للمقبرة خلفية الإطار قطرياً

جويدو في الفسحة اليمينية الأمامية في لفظة مقربة متوسطة كلها تقريباً في الظل

الأب (معيداً) طبعاً، هذا المكان منزعج قليلاً. (يظهر خلف جويدو ويصم معطفاً مصفاضاً على أكتافه. من الواضح الآن أن جويدو في هذا الجزء من المشهد متشابهة بلبس الملابس الموحدة لطالب مدرسة). ولكن والدتك تأتي كل يوم. تبقى بصحبتني (تسير الكاميرا إلى الخلف لترينا الرجلين والمقبرة في لفظة طويلة. يريت الأب بيده على رأس جويدو ويبدأ في السير بعيداً يستدير جويدو ليراقب خلال بقية اللقطة. يبقى جويدو وظهرو للكاميرا بينما يتابع والده السير بعيداً وظهرو للكاميرا أيضاً) إنها دائماً تبقى كل شيء منظمًا قليل من الذوق ضروري دائماً هذا ما نشأتنا عليه. ومع روجتكم. هل كل شيء على ما يرام؟

جويدو (متحمساً، يخطو خطوة نحو أبيه المغادر) نعم لورزا.

الأب لقد كنتما أنتمما الاثنان

مصدر الفرح في حياتي مع

السلامة، يا بني

١١٣ لفظة مقربة حدا يدا

جويدو تغطيان وجهه مع أنه

يبدو وكأنه ينشج، فهو في واقع

الأمر يتأوه بعمق. ثم يتوقف بعد

ذلك فجأة يستدير بعيداً عن

الكاميرا ونرى المصائب الأثرية

وقد حدد الخلفية خط قطري

مائل لفظة متوسطة من زاوية

مرتفعة الأب يجلس على حافة

قبره في الفسحة اليمينية.

جويدو ولكن ما هو هذا المكان؟

هل أنت مرتاح هنا؟

الأب حتى الآن لم أفهم تماماً، يا جويدو. ولكن الأمور تسير بشكل أفضل أفضل بكثير.

يسير جويدو إلى الأمام ويساعد والده على النزول كلياً إلى داخل القبر.

الأب في البداية، يا بني. في البداية... يختفي الأب تقريباً بشكل كلي في المقبرة يركع جويدو الآن على الحافة وهو يمسك بيد والده الجزء الأسفل من جسده والدته يظهر في لفظة مقربة على حافة الإطار اليسرى.

الأم جويدو، أفعل كل ما في وسعي. ماذا أستطيع أن أفعل زيادة؟ بينما يستدير جويدو، يقف ويأتي باتجاه والدته، تفرد ذراعها ثم تعانقه بحراة

١١٤ لفظة مقربة من زاوية عالية الأم تغيب جويدو، تمسك رأسه بين يديها، ثم بعد ذلك تأخذ في تقبيله من شفتيه بنشوة

١١٥ كما في ١١٤ ينتزع جويدو يدي والدته من خلف رأسه. نرى في نفس موقع الوالدة، زوجة جويدو لورزا تلبس ثياب الوالدة بينما تستدير نحو اليمين وتبدأ في السير تتبعها الكاميرا من منظور جويدو في لفظة مقربة

لورزا يا لمويدو المسكين! لا بد أنك متعب هل تريد الذهاب إلى البيت؟

(تقف وتستدير إلى الخلف وقد ازدادت تعبيراتها قسوة) أنا لورزا زوجتك، ألا تعرفني؟ بماذا تفكر؟

١١٦ لفظة طويلة حدا من زاوية عالية الأعمدة والمصائب الأثرية تتراجع إلى بعيد فتقزم شكل لورزا المنفرد الضئيل - مرور - نهائياً

لفظة طويلة يسير جويدو إلى أسفل مرور طويل مظلم باتجاه الكاميرا انه يعمي افتتاحية، حلاق استقبلية يتوقف ويخطو خطوة صغيرة مضحكة تذكرنا «بمشرّد» شارلي شابلن، يقطعها بتصفييره

يسمع صوتاً طناناً، يقف أمام

باب المصعد، يضرب الجرس

يستدير ثم يتكئ على المصائب

منتظراً، صوت مفاجئ يعلن عن

قدوم المصعد هذا الصوت

بالإضافة إلى صوت فتح وإغلاق

الأبواب، مكبر جداً في هذا

المشهد، يمتدّد جويدو بعمق

ويوجه عينيه إلى أسفل

١١٨ لفظة متوسطة جويدو كما

في ١١٧، إنه يرفع ويخفض

نفسه على أصابع قدميه تبعاً

للوزن الموسيقي، ينثر بكعبه

على الأرض

١١٩ لفظة مقربة اللوح

الزجاجي لباب المصعد يغطي باب من الحديد المزخرف، يصل المصعد: عاملة المصعد سيدة مسنة يوجهي ثوبها الأسود بأنها خادمة بينما توحى قبعتها البهضاء بأنها ممرضة.

تفتح الباب وتخرج لتتيح لجويدو مكاناً للدخول، نرى في الخلفية بينهما سكرتير الكاردينال رجل نحيل الوجه بملابس الفروج وشارب طويل رفيع وثقن صغيرة

جويدو: مساء الخير

عاملة المصعد: مساء الخير

سيارة المصعد

١٢٠ لفظة متوسطة من داخل المصعد، نرى جويدو داخلاً ينظر إلى أعلى بشيء من الدهول.

١٢١ لفظة مقربة الكاردينال رأسه محتبة إلى الأمام مأخوذاً بالصلاة



١٢٢ كما في ١٢٠. يخلع جويدو قبعته ويتحرك نحو اليمين يستدير، يتكى على حائط المصعد وينظر باتجاه الكاردينال وصحيبه

١٢٣ لفظة متوسطة الكاردينال بين السكرتير ناحية الشمال، وأسقف أكبر سناً إلى اليمين السكرتير والأسقف يطانان عن حضور جويدو بإيماءات وإبتسامات

كما في ١٢٢

جويدو (بهمسة محترمة) مساء الخير. (يتابع جويدو الحلقة باتجاه الكاردينال فيعض شفتيه بعصبية)

١٢٥. كما في ١٢١ نلاحظ هبوط المصعد من طابق إلى آخر من الصوت المكموم وإنشعاع زجاج الباب الماسي الشكل خلف الكاردينال

١٢٦ لفظة مقربة متوسطة. جويدو يبدو متوترا

١٢٧. لفظة مقربة أسقف آخر يقرأ. ينظر إلى أعلى ثم يبتسم لجويدو، ثم يعود لكتاب الصلوات.

١٢٨ لفظة مقربة. السكرتير

البهو فندق العباء المعنوية. نهارا

١٢٩ لفظة مطولة بهو الفندق المضاء إضاءة مبهرجة. تخرج جماعة الكاردينال من المصعد ناحية اليمين. صوت الطنين الذي سمع في ١٢٧ يتكرر هنا. موظف في الفندق يرافق الجماعة إلى الخلف يسارا عبر البهو. مساعد جويدو سيزارينو، يدخل شمال الباحة الأمامية، لفظة مقربة وهو يذهب لإقبال جويدو. زوار آخرون متنوعون يسرون في البهو.

سيزارينو: جويدو 'خلال اليومين سوف أرتب مقابلة معه. بإمكانك الحصول على كافة النصائح من أجل الفيلم. ياله من نموذج صوفي رائع !

(جويدو وسيزارينو الآن في لفظة مقربة متوسطة. ينظر جويدو إلى اليمين). أه، لقد أحضرت لك الرجال الثلاثة للكار في السن.

جويدو (يسير نحو اليمين مشوشاً) هـ. م؟

سيزارينو: الأول روسي. والثاني جنرال متقاعد.

لفظة بانورامية تتبع جويدو وسيزارينو وهما يتقدمان إلى اليمين لقد خرجا من دائرة بهو الفندق ودخلا في دائرة أخرى في طور البناء

جويدو. أي رجال كبار السن؟

سيزارينو المجموعة التي جاءت لدور الأب

جويدو (يفاجأ عندما ينظر إلى أعلى ويفتثن خلف معطفه) أه ! اخفني. سيزارينو. (يهمهم كلاماً غير مفهوم. يحاول الهروب نحو الخلف، يسير وركبته مطويتان، يقلد جروش ماركس في هزله اللغوي). سناك سناك. سناك سناك.

وكيل أعمال كلوديا (كتفه يظهر في يمين الفسحة الأمامية): تعال إلى هنا. أيها المهرج

جويدو (يقف ويستدير) كيف حالك؟ كم أنا مسرور لرؤيتك أيها

الطرزان الخارق

تتبع الكاميرا وكيل أعمال كلوديا وهو يقترب من جويدو.

وكيل أعمال كلوديا لقد اتصلت بك تليفونيا ست مرات

يضاف جويدو. إنهما الآن جنباً إلى جنب في لفظة متوسطة.

جويدو (بلهجة اعتدال). نعم أعرف. أتفهم إنه حول موضوع النص المكتوب من أجل كلوديا

يضع وكيل أعمال كلوديا يده حول كتف جويدو الكاميرا تعود إلى الخلف، بينما يتقدمان هما إلى الأمام.

وكيل أعمال كلوديا. حسناً؟

جويدو: فكرت أن أرسله لك. في الحقيقة، إنه عملياً في البريد

وكيل أعمال كلوديا منزعجاً: أه، نعم

جويدو (مسترخياً). تبدو صغيرا في السن ' لماذا لم تعد تملأ؟

لفظة بانورامية تتج نحو اليمين. بينما تدخل كونوشيا، تأخذ نراع جويدو فتقلعه بعيداً عن مدير أعمال كلوديا.

كونوشيا كنت مستيقظة طوال الليل. جاءتني فكرة حول العريكة الفضائية. إذا جعلنا الطابق العلوي

جويدو (منزعج جداً، يحرر يده من قبضة كونوشيا) إبه يا كونوشيا لا تسكينني من ذراعي إن هذا يزعجني. ولماذا لا تلبسين ستره؟

يتابع جويدو السير، تاركا كونوشيا خلفه

كونوشيا (مجروحة وغاضبة، بعيداً). الآن أصبح علي أن ألبس ستره السوكينج الرسمية لأخاطبك.

يبتسم جويدو فجأة ويتابع السير نحو اليمين. لفظة بانورامية تتبعه. يضاف يد شاب مخنث هو وكيل أعمال الممثلة

جويدو: كيف حالك؟

وكيل أعمال الممثلة (بلكنة أمريكية). أنا بخير.

جويدو: هل كانت رحلتك ناجحة؟

وكيل أعمال الممثلة. نعم. شكراً. لقد مرت ساعة... (إنه يوحى بأن الممثلة مازالت منتظرة منذ ساعة. يتحرك نحو اليمين وينحني

جويدو في نفس الاتجاه).

الممثلة (بوضوح). بالفرنسية بعيداً). مرحباً

نسمع فرقة موسيقية تعرف كسارة البندق لتشايكوفسكي.

جويدو: يا لها من رؤية تعمي العيون ! جميلة !

لفظة بانورامية تتبع جويدو وهو يسير نحو الممثلة، يفتح ذراعيه بإعجاب. إنها تلبس ثياباً بيضاء، وتضع قطعة من اللزو الأبيض حول عنقها، وقبعة على هيئة جرس وتجلس بالقرب من تمثال

منتصب على قاعدة. يقف دومير بالقرب منها وهو يقرأ.

١٣٠. لفظة متوسطة: تمد الممثلة يدها لجويدو الذي يأخذ بتقبيلها. جويدو. جميلة !

تتكلم الممثلة الإيطالية بلكنة فرنسية قوية. تنتقل بين اللغتين طوال الفيلم دونما تمييز

الممثلة (نصف تساؤل ونصف تأكيد بالفرنسية): هذا صحيح ! أنت دائماً تقول لي إنني (بالإيطالية) جميلة، ولكنك لا تتكلم بثناتا عن

دوري (تنهض، نراها هي وجويدو من الجنب)
لقطة متوسطة بينهما في منتصف الإطار. دومبير، غير عابث بما يقولون تستقر نظارته على جبهته وهو منحرف فوق ما يقرأ باهتمام). كيف كانت نتيجة تجربة التصوير؟
جويدو. جيدة جدا. وألا لما كنت طلبت منك أن تحضري الممثلة ولكنني حتى الآن لا أعلم شيئا طلبت مني أن اتخذ مظهر الأمومة

رجل (بعيدا) جويدو
الممثلة: وأنه علي أن أكل الكثير من الساجيتي
١٣٩. لقطة مقربة الممثلة تضحك.
الممثلة (بالفرنسية) حسنا، لقد ازدادت ثلاثة كيلوجرامات (بالإيطالية) وهل هذا كل ما في الأمر؟
جويدو (بعيدا): هل ترين، إنك تعرفين أكثر مني.
الممثلة (مصابة بخيبة أمل، تستدير نحو دومبير، بالفرنسية): حسنا الآن، هل حقا

١٣٢. كما في ١٣٠.
الممثلة: .. إنك تأخذ وقتك !
الرجل (بعيدا) جويدو !
الممثلة باستطاعتك أن تخبرني المزيد عنه
دومبير (ينظر إلى أعلى) ما هو الدور المطلوب منها تمثيله؟
نرى الصحفي الأمريكي على مسافة بعيدة ومن فوق كتف دومبير يلوح بيده بعيدا ويقف.
جويدو: ولكن ألم تقفلي.....

الصحفي الأمريكي (بالإنجليزية: آه، مرحباً !
لقطة مانورامية نحو اليسار تظهر اقترابه منهم
جويدو: مرحباً ! (ينظر نحو اليسار). أغوستيني ! (باتجاه الممثلة).
سامحيني. (نحو دومبير) سامحيني.
نرى الصحفي الأمريكي من فوق كتف جويدو وفي يده مشروب.
الصحفي الأمريكي (بلكنة أمريكية صرفة) لا أريد أن أكون مزعجا.
جويدو: من فضلك
الصحفي الأمريكي. الفندق جيد. اللويسكي ممتاز ولكن لدى ثلاثة أسئلة.

جويدو: نعم. نعم. باستطاعتنا التحدث فيما بعد.
يظهر أغوستيني عند يسار الإطار، مقلعا.
جويدو (يخاطب أغوستيني، مزعجا): ماذا تريد؟ آه، حسنا.
(باتجاه دومبير والممثلة) سامحاني. (إلى الصحفي الأمريكي).
سامحيني. (لقطة بانورامية تتمتع جويدو الذي يسير نحو اليسار مع أغوستيني)
أغوستيني، علينا أن... (جويدو يخفص صوته) لم يكن هناك شيء.
ناديت لأنني لم أكن أريد الإجابة عن أسئلة هذا الرجل. (جويدو ينظر إلى اليسار نحو وكيل أعمال كلوديا الذي يظهر فيما بعد داخل إطار). نعم؟

يتابع جويدو إلى اليسار ويده على كتف وكيل أعمال كلوديا.
وكيل أعمال كلوديا: كلوديا لديها عروض من مختلف أنحاء العالم لا أستطيع أن أتربها تنتظر أكثر من ذلك. يجب أن تقول لها شيئا ما هل هناك فعلا نص؟ يضع صفحات، فكرة؟
يقف جويدو ووكيل أعمال كلوديا وجهها لوجه في لقطة متوسطة.
جويدو ولكن هل تعرف كلوديا إن هذا قد يكون دورا رائعا. أفضل ما حصلت عليه إطلاقا؟

(على السلم، في الخلفية نرى فتاة تلبس الأبيض تمسك بيد السيدة الجميلة المجهولة، وهي أيضا مغطاة باللون الأبيض وتلبس قبعة كبيرة). كلا : الآن، سوف أقوم بشرح ذلك لك. يلاحظ جويدو المرأة الجميلة المجهولة
لقطة بانورامية تتبعها وهي تتجاذر الجزء غير المنتهي من البهو قيد البناء، لقطة طويلة

١٣٣. لقطة مقربة. السيدة الجميلة المجهولة.
السيدة الجميلة المجهولة (بلهجة إنجليزية): يا عزيزي !
لقطة بانورامية تتبعها وهي تتابع السير عبر البهو.
١٣٤. لقطة متوسطة. وكيل أعمال كلوديا وجويدو: جويدو ينظر إلى اليمين، باتجاه المرأة الجميلة المجهولة.

وكيل أعمال كلوديا أخاطبك كصديق ! سوف تخسر كلوديا.
تتحرك الكاميرا إلى الخلف يظهر سيزارينو إلى اليمين.
سيزارينو: هل ترغب في رؤية الرجال المسنين أم لا؟
جويدو: (يخاطب وكيل أعمال كلوديا) هل جئت؟ كل شيء جاهز.
(مستاء، يخاطب سيزارينو) حسنا، ماذا تريد؟
سيزارينو: الرجال المسنون !
جويدو. أين هم؟
سيزارينو إنهم هنا.

جويدو: (يخاطب وكيل أعمال كلوديا) سامحني، (يبعد جويدو نحو اليمين، في لقطة متوسطة، مع سيزارينو)
سيزارينو: اسمع إنها كارلا. لقد اتصلت هاتفيا. لا تريد البقاء في ذلك الفندق. إنه قبيح. إنها على حق.
بينما يتجه جويدو وسيزارينو يميناً، يصل الصحفي الأمريكي وزوجته.

جويدو: ما الذي أستطيع فعله؟ هل أستطيع إحضارها إلى هنا؟
الصحفي الأمريكي (بالإنجليزية): سامحيني.
سيزارينو. (يخبر يميناً): سأستدعي الرجال المسنين
الصحفي الأمريكي (بالإيطالية): أود أن أقدم المرأة الصغيرة.
زوجة الصحفي الأمريكي (بلكنة فرنسية مشددة). إنه لشرف عظيم.
ثم تستخدم نحية غير صحيحة بالإيطالية (مشددة اللفظ ومزعجة جدا) «بياسير يسمو» وتهز يد جويدو.

الصحفي الأمريكي: زوجتي تكتب أيضا تعمل... (بالإنجليزية)... في صحف سائبة. (بالإيطالية) لديها أيضا سؤال أولئنان
جويدو: طبعاً.

يسير جويدو وزوجة الصحفي الأمريكي نحو اليمين. بلقطة مقربة
تتزايد اقترابا. وتبدو أكثر فأكثر صخامة
زوجة الصحفي الأمريكي. قرأني مغرمون جداً بقصص الحب هل
بأسطاعتك إخباري قليلاً عن حياتك العاطفية؟
١٣٥ لقطة متوسطة يقرب سيزارينو مع واحد من الرجال المسنين
سيزارينو ها هم (يشير إلى أربعة رجال مسنين، ثلاثة منهم
مبتعدون في هذه اللحظة). حبي المعلم (يشير إلى الآخرين بأن
يقربوا) وتتحرك الكاميرا إلى اليمين) تقدموا. تقدموا. وأنت أيضاً أيها
الجنرال حي المعلم
يلوحون بأيديهم ثم ينحنون في لقطة متوسطة
جويدو (بعيدا) مرحبا
الرجال المسنون مرحبا مرحبا.
جويدو (بعيدا، نحو الثاني من اليمين) كم عمرك؟
الرجل المسن : سبعون.
جويدو (بعيدا، نحو الرجل في أقصى اليمين) أنت؟
الرجل المسن الثاني: أربع وستون.
١٣٦ لقطة متوسطة. جويدو، مستغرقاً بالتفكير
جويدو: أنت؟
الرجل المسن الثالث (بعيدا): ثمان وستون.
يمضغ جويدو شفّته ويبدو مخرجاً ينظر باتجاه سيزارينو.
جويدو إنهم ليسوا مسنين بما يكفي
١٣٧ لقطة متوسطة رأس جويدو من الخلف، سيزارينو، أكبر الرجال
سنا
سيزارينو: (يلتفت نحو الرجل المسن) ماذا؟ هذا الرجل على وشك
السقوط ميتاً. في المرة القادمة سأحضر لك ثلاث جثث. طلبت مني
أن أحضر لك واحداً مثبّراً للحرز. انظر فقط إلى هذا وستأخذ في
البكاء
يلتفت جويدو إلى الأمام. يرفع ذراعيه ويبدأ في أغنية عالية الدرجة.
سيزارينو (يخاطب الرجل المسن) تحرك، تحرك.
١٣٨ لقطة طويلة من زاوية مرتفعة الباحة من السلام نرى
الشخصيات التي سبق تقديمها في هذا الجزء من السيناريو. إنهم
ينظرون إلى جويدو وقد رفع ذراعيه وهو يغني ويسير نحو أسفل
السلم حيث يركع وينحني
سيزارينو. (مخاطباً الرجال المسنين) تحركوا... سوف أستدعيكم
فيما بعد
وكيل أعمال كلوديا (باتجاه بايس) كيف حالك، يا سيدي؟
١٣٩ لقطة طويلة من زاوية منخفضة من أسفل السلم. المنتج
وبايس وصديقه الشاب والمحاسب يهبطون
١٤٠ كما في ١٣٨ يهبط الأشخاص الثلاثة باتجاه جويدو الذي
ما زال راكعا.
بايس إذا كنت تركك أمامي، فما عليّ أن أفعل أمامك؟ انهض.
سوف تؤذي نفسك. (يضحك). كيف حالك يا جويدينو (٣) كيف

تيسر الأمور؟

جويدو (ينهض ويعانق بايس) بشكل حسن.
سيزارينو: (بعيدا) مرحباً بك يا رئيس 'شمسا أشرقنا أخيراً'
١٤١ لقطة مقربة. بايس، فوق كتف جويدو. للرجل ما زال يقبلان
بعضهما. على أحد الخدين ثم على الآخر
بايس جئت بالهيليكوبتر مع هذه (يشير إلى رصيفته) وهي
تصرخ طوال الطريق
لقطة مقربة لرفيقة بايس
رفيقة بايس آين البركة؟
١٤٢ كما في ١٤١
بايس: يا حلوتي لقد وصلنا. تولى اصمتي دقيقة من الزمن (نحو
جويدو) هل أمارك العلاج؟
١٤٤ لقطة متوسطة رفيقة بايس وبايس والمحاسب وجويدو.
جويدو: نعم.
بايس (يسلم جويدو كيساً صغيراً) هل تشعر بالراحة؟
جويدو ما هذا؟
بايس: شيء قليل لا يذكر.
يسير بايس وجويدو نحو الباحة
جويدو (مسروراً): أه، إنك دائماً تتحفني بالهدايا
بايس إنها بالضبط كالتي أملكها
١٤٥ كما في ١٤٢
رفيقة بايس لن تضلوا إلى ملتها أبداً
١٤٦ لقطة مقربة متوسطة. جويدو وبايس يسيران إلى الأمام
جويدو يتفاحر بمساحة معصمه الجديدة مظهراً إياها لليمين واليسار
جويدو. ساعة مسمرة، ساعة معصم، ساعة معصم سيداتي سادتي
أرجوكم أن تنظروا إلى ساعة المعصم
العديد من الوجوه غير المعروفة تمر من خلف الرجلين.
وبينما هما يجتازان الردهة ويدلّما في لقطة متوسطة، يتعرف بايس
على بعض الأشخاص، بعيدا.
سيزارينو (بعيدا) لاحتزاماتي أيها الرئيس، احتزاماتي.
بايس: حسناً، أيها الشاب. هل أصبحت أفكارك أكثر وضوحاً؟
جويدو: نعم، حقاً أعقد ذلك. لقد بدأت أن
رجل (بعيدا): أيها المذبح، لقد وضعنا الأمريكان في باطن كفنا.
١٤٧ لقطة طويلة المجموعة كلها تتجه نحو المخرج.
زوجة الصحفي الأمريكي (بالإنجليزية) أنت الرأسامي المشهور من
ميلانو.
شرفة وأرض المعصم. تيللا
١٤٨ لقطة مقربة لمغنية بصورة طليعية جانبية، بينما تبدأ
الأوركسترا في عزف المقدمة تنتهي هي من سيجارتها ثم تلتقط
الميكروفون وتبدأ في الغناء بالألمانية Nichts auf der Welt
أغنياتها يمكن أن تسمع حتى ١٥٣. «ليس في الدنيا أسهل من أن
ننسى ما عرفناه في هذا الصباح. ألف أمنية تمنيناها في شهر مايو

سبها الأن جعل متألثة من الأغنية الجديدة، كلمات ما زالت متألثة كما كانت عندما كتبها شاعرا تنادي كما يفعل العائق في الفوهة. «لغة بانورامية تشعها لغة مقربة وهي تسير نحو اليسار ثم يلي ذلك إضاءة ساطعة عليها وهي تواجه الجمهور. إنها في نهاية منتصف العمر صوتها، وتعبيرها كلاهما شديدا الوقع وتسريحة شعرها رجالية»

١٤٩. لغة طويلة الأرض وقد توزعت فيها المقاعد المظلمة وجهاز الموائد بينما نرى جمعا من النساء يرتدين ثيابا فخمة ويسرن إلى الأمام تتراجع الكاميرا نحو الخلف ببطء

١٥٠. لغة مقربة تظهر سيدتان تسيران السيدة الأولى (تصحك) رأيت جواز سفرها إنها في الثانية والخمسين من العمر

السيدة الثانية مجرد طفلة ' تهتم سيدتان ببحث

١٥١. لغة مقربة تظهر سيدتان أخريان

تسيران واحدة متقدمة في السن نسبيا

تشعل سيجارتها والأخرى تمسك منديلا

ترفعه إلى وجهها

رجل (بعيدا) مساء الخير

سيدة مسنة (مسرورة) من أنت يا عزيزي،

من أنت؟

١٥٢. لغة طويلة أرضية الرقص المرتجلة

على الشرفة، حيث اصطف الناس ليحصلوا

على مياههم المعدنية خلال النهار

الموائد وضعت على بُعد يضع درجات إلى

أسفل

تسير الكاميرا ببطء تتبع النساء في لغة

متوسطة لغة بانورامية إلى اليمين تتبع

زوجا منهما يقف عند مستوى الموائد في

الفحة الأمامية، ثم يتابع السير إلى أعلى

الدرج باقي الأزواج يرقصون ببطء على

الشرفة

١٥٣. لغة مقربة متوسطة: اثنتان ترقصان.

ولكنهما تلبسان قبعة

لغة بانورامية نحو اليمين لاثنتين أخريين في لغة متوسطة

ولغة طويلة بعض النساء يلبسن الفرو تقبيل الموسيقى نحو

ضربات أكثر سرعة وأكثر حداثة «التويست».

١٥٤. لغة مقربة. جلوريا، أولا خلف الظلال كلية، ورأسها إلى أسفل

كما بدت في ظهورها الأول، وبينما تنهض منسجمة مع الموسيقى،

تهر رأسها وقد أشرق وجهها تماما. تشد ميزابوتا ليرافقها في

الرقص ثم بصورة ظلية يرقصان التويست. يخرج الأزواج الآخرون

تاركين جلوريا وميزابوتا تقريبا لوحدهما على الشرفة

١٥٥. لغة بانورامية نحو اليمين، لغة متوسطة إلى لغة طويلة

من الخلف لاثنتين أكبر سناً يغادran ساحة الرقص

١٥٦. لغة مقربة متوسطة. جلوريا وميزابوتا يداها خلف رقبته

لغة بانورامية تتبعهما عندما يستديران بحدقتان بشدة في

بعضهما البعض، يقتربان، ترقص جلوريا بعيدا عن الكاميرا، يدها

على كتفها تستدير نحو ميزابوتا

١٥٧. لغة طويلة ميزابوتا تحيط به الجدران الأثرية التي ظهرت

عبرها كلوديا لأول مرة إنه يحاول أن يؤكلم أسلوبه في الرقص

لصريات الموسيقى الحديثة

١٥٨. لغة مقربة متوسطة. جلوريا ترقص، ويدها مطبقتان

وكانها تؤدي صلاة شرقية.

١٥٩. لغة مقربة متوسطة ميزابوتا معجب بنفسه إلى أبعد الحدود

والعرق يتصبب منه

١٦٠. لغة متوسطة. جويدو على المائدة، يلبس أنف «هينوكيو»

مزيف وهو يراقب بوضوح ميزابوتا

وجلوريا. وعلى الطرف الآخر من المائدة،

في الخلفية، لغة مطولة، لباس

ورعيقته

ساي-غير واضح) يجب أن أعترف بأن

مشكلة المرض العقلي، قد تكون...

الصحفي الأمريكي (بعيدا) السيد،

المخرج. هل لي بسؤالك سؤالاً صغيراً آخر؟

يستدير جويدو وتأخذ الكاميرا لغة

بانورامية شمالا لتظهر ما تبقى من

المائدة

تتوقف اللقطة البانورامية عند لغة

مقربة متوسطة على دومير والصحفي

الأمريكي الذي يضع سترة صوفية حول

رقبته

الصحفي الأمريكي (بالإنجليزية) ما

رأيت بالعلاقة بين الكاثوليكية

والماركية؟

دومير (يترجم إلى الإيطالية) يريد أن

يعرف العلاقة بين الكاثوليكية

والماركية

١٦١. لغة مقربة متوسطة جويدو على يمين الأرضية الأمامية،

لغة متوسطة لباسورفقت في الجزء اليساري من الأرض الخلفية

جويدو. (مخاطباً دومير) شكرا. لقد فهمت السؤال. (مخاطباً

الصحفي الأمريكي) تريد أن تعرف إلى أي حزب سياسي أنت؟

١٦٢. كما في ١٦٠. خادم يسكب النبيذ في كأس دومير

الصحفي الأمريكي: أعتقد أنك، رجل شريف. كلهم أيها الإيطاليون

كذلك. من المفروض أن تكون قادراً على إجابتي هل إيطالي أو

لست إيطاليًا...



١٦٣. لفظة مقربة متوسطة: رفيعة بايس، تأكل الأيس كريم.

الصحفي الأمريكي (بعيداً)... بلداً كاثوليكياً أساساً؟

صديقة بايس نعم

١٦٤. لفظة مقربة متوسطة: كونوشيا بايس الذي يقرأ تقرير الميزانية

بايس إهدني تناولي الأيس كريم وإهدني. (يطرق بأصابعه ليلفت انتباه كونوشيا لأحد بنود الميزانية.

زوجة الصحفي الأمريكي (بالإنجليزية، بعيداً). إذا كانت إيطاليا بلداً كاثوليكياً لماذا تنجح كل أفلامكم نحو اليسار؟

ينزع بايس نظارته وينظر باتجاه جوييدو. بعض الحوار الذي يثلو ذلك يقال بالتبادل.

كونوشو (مضطرباً بايس) إنه تقدير للمركبة الفضائية. وأود أن أذكره قليلاً مرة ثانية على انفراد لأنه فعلاً لا يمكن أن تستمر الأمور

على هذا الموال. (يصبح متحمساً بشكل متزايد ويرفع يده من الإحباط) هذا مستشفى مجاني!

بايس: حسناً سوف نتكلم عن الأمور لاحقاً. (يعطي الميزانية لكونوشيا ويتكلم مع وكيل أعمال الممثلة الذي لا يظهر في إطار

الصورة) سامحني ما الذي كنت تقوله لي عن الكوليسترو؟

١٦٥. لفظة طويلة كارلا تجلس إلى مائدة بمفردها تليس نفس الملابس التي جاءت بها عند حضورها. تنظر من فوق كتفها باتجاه

جوييدو وتشير «بحرهما» بحركة خاصة من يدها التي رفعتهما قليلاً خلف كرسيها

صوت تهليل لانهاء نعمة وإبتداء أخرى مباشرة.

١٦٦. لفظة مقربة متوسطة: جوييدو، الذي يتعرف عليها خفية، ينظر حوله ليرى إذا ما لاحظ الآخرون ذلك.

الصحفي الأمريكي (بعيداً باللغة الفرنسية ويغير وضوح): صناعة الأفلام هذه بدون أبطال...

زوجة الصحفي الأمريكي (بعيداً بالإنجليزية): بحق اللججم ما الذي تتكلم عنه، يا حبيبي؟

الصحفي الأمريكي (بعيداً بالفرنسية): لا أجدها ممتعة، قد يصح هذا في رواية ولكن الفيلم يجب أن يكون له طبل.

١٦٧. لفظة مقربة متوسطة: كارلا في لفظة جانبية تأكل بشبهة وتنظر باتجاه جوييدو

زوجة الصحفي الأمريكي (بعيداً بالإنجليزية): أه، الآن يا حبيبي لا تشرب المزيد

١٦٨. كما في ١٦٦. ينظر جوييدو بتركيز أكبر باتجاه كارلا.

١٦٩. كما في ١٦٧. كارلا وقد أسعدها اهتمام جوييدو تستدير إلى جنبها بشكل جاد وتضم شفطها بشكل قيلة.

الصحفي الأمريكي (بعيداً بالفرنسية): لأن السهمنا لم تبدأ كلعبة فكرية

١٧٠. كما في ١٦٨. يخلج جوييدو فيستدير مبتعداً وهو يلعب بقبعة.

الصحفي الأمريكي (بعيداً بالفرنسية) انه مجرد التيسيط وإشارة خبال الذين...

بايس(بعيداً بالفرنسية) أين هؤلاء... (بالإيطالية) كتابنا العظام

١٧١. لفظة مقربة دوميير، بلوح بأصابعه

دوميير. فيتجزئها برواياته الأولى... بعد ذلك، عردة براجماتية للحقيقة الغامسية (يستدير دوميير بعيداً بازدياء)

١٧٢. لفظة بانورامية تتبع امرأة تحمل سقفة نخل تسير من اليمين إلى اليسار

في لفظة مطولة أناس يجلسون إلى موائد في الأرضية الأمامية.

لفظة متوسطة، اثنان برفصان في الخلفية

دوميير (بعيداً) أخيراً، ماذا يعني «يسار»؟ وماذا يعني «يمين»؟ هل أنت متفائل إلى هذا الحد لثمنه في هذا العالم المضطرب

والقوضوي هناك أناس يحملون أفكاراً واضحة بشكل كاف...

١٧٣. لفظة مقربة متوسطة جوييدو يمسأ أنفه، ثم يتبسم باتجاه الممثلة: دوميير ينظر باتجاه بايس

دوميير... لهتمتروا أنفسهم إما كلياً لليمين أو كلياً لليسار؟

١٧٤. لفظة مقربة متوسطة وكيل أعمال الممثلة، ينظر بعيداً إلى اليمين باتجاه بايس: الممثلة، تأكل، تبتسم وتنظر مباشرة إلى

الأمام باتجاه جوييدو.

وكيل أعمال الممثلة: الآن يملك الأمريكيون نظرية جديدة. لتراعي الكوليسترول يدعونك تأكل...

١٧٥. كما في ١٧٣

جوييدو (بالفرنسية) هل الهلوهن جيد؟

١٧٦. لفظة مقربة متوسطة: الممثلة

الممثلة (بالفرنسية): جيد جداً.

تبتسم وتغضن أنفها محاولة أن تبدو لطيفة.

١٧٧. كما في ١٧٥.

وكيل أعمال الممثلة (بالإنجليزية، بعيداً): سامحني. هل تستطيع أن تقول لي تقريباً...

جوييدو (بالإنجليزية): من فضلك؟

١٧٨. لفظة مقربة متوسطة: وكيل أعمال الممثلة والممثلة

وكيل أعمال الممثلة (بالإيطالية) تقريباً...

الممثلة (منزعجة قليلاً، تخاطب وكيل أعمال الممثلة بالإنجليزية): ليس الآن من فضلك.

وكيل أعمال الممثلة: كم مشهد سوف يكون لدينا؟

جوييدو (بعيداً): ماذا تعني؟

وكيل أعمال الممثلة: كم مشهد سوف يكون لدينا؟

١٧٩. كما في ١٧٧.

جوييدو (يرفع يده عالها): خمسة

يبدأ دوميير يقرأ بالضحك.

١٨٠. كما في ١٧٨.

الممثلة (بالإيطالية): خمسة فقط؟

جويدو (بعيدا) ربما ستة، ربما سبعة، هذا صحيح.
 دومير، بعيدا، يعبر عن عدم قناعتها بحوار غير واضح
 ١٨٩. لفظة بانورامية تنمّع سيزارينو وهو يعبر من الشمال إلى
 اليمين في لفظة متوسطة
 سيزارينو (يلوح باتجاه بايس) مساء الخير أيها الرئيس. مرحباً يا
 جويدو (يركع بمواجهة جويدو). انظر، السفير يهتم بكارلا.
 ١٩٢. لفظة طويلة كارلا إلى مانتدتها. سيد مميز يقف على اليسار،
 يرفع كأسه لها
 ١٩٣. كما في ١٨٩
 جويدو : إن؟
 سيزارينو فكرت توأ من الضروري أن تعرف
 جويدو (يستدير ميتهدا) الآن عرفت
 سيزارينو هل تريندي أن أراقصها؟
 جويدو . نعم، نعم، راقصها
 ينهض سيزارينو ويخرج من اليمين
 بايس بعيدا أه، يا أصدقائي الأعزاء. هناك حقيقة واحدة
 ١٨٤. تنص الموسيقى البطيئة الطريق فجأة للنغمة اللشيطة. «إلهام
 كارلوتا السريع». لفظة مزية متوسطة: الممثلة تومي بكل ما في
 وسعها من قوة إلى ناحية اليسار؟ كونوشو ناحية اليمين.
 الممثلة (بالفرنسية): نعم... ربما... ولكنني متشوقة لأن أعرف... لأن
 أفهم الشخصية جيدا. عليّ أن أعيش مع شخصيتي قبل وقت طويل.
 تخرج سيجارة.
 ١٨٥. لفظة متوسطة جويدو يقضم أطراف يديه.
 وكيل أعمال الممثلة (بعيدا) تقول السيدة إنه يجب عليها معرفة
 شخصيتها مقدما، للضرورة.
 ١٨٦. كما في ١٨٤. تدخل زراع بايس من على يمين الإطار : يشعل
 سيجارة الممثلة. خلال هذا التبديل يبدو كونوشو منهمكا في أوراقه.
 الممثلة (بالفرنسية) يجب أن أحس لمحما يلتصق بلحمي... وكذلك
 أفكارها. دون ذلك، لا أستطيع إطلاقا.
 بايس (ينحني فيدخل الإطار) ولكن لم يشرح لك مخرجنا الدور حتى
 الآن؟
 الممثلة كلا !
 تنبّع الكاميرا بايس وهو يسترخي إلى الخلف.
 بايس: أنا أسف، أيتها السيدة الجميلة. لا أمك أية معلومات تفيدك
 أنا المنتج فقط. أليس ذلك صحيحا يا جويدو.
 ١٨٧. كما في ١٨٥.
 بايس (بعيدا)... إنني لا أعرف شيئا؟
 جويدو. هذا صحيح. لا يجوز أن تعرف شيئا.
 ١٨٨. لفظة بانورامية تنبّع ميزابوتا وهو يركض باتجاه المائدة،
 من اليسار إلى اليمين، لفظة طويلة تنتهي بلقطة مقربة متوسطة له
 وهو يزجر بصوت عال يركع بالقرب من جويدو الذي يتنهم.
 الممثلة (بالفرنسية بعيدا): حسنا، ما الذي قاله؟

مقرّبة متوسطة)

انظر إليها فقط إنها حلوه . جذابة ذكية
(يسمح وجهه بتدليله) انها تملك كل ما يجعلها مرغوبة . فقط من
أجل المال؟ ولكن هذه الأيام هناك العديد من الشباب الذين يملكون
المال .

١٩٣ . لفطة مقرّبة متوسطة . جويدو ينظر إلى أسفل نحو ميزابوتا .

ميزابوتا (بعيدا) ... أطمأن مهم
جويدو (مؤكدا) هذا واضح إنها تحبك
١٩٤ كما في ١٩٣

ميزابوتا (يهز رأسه موافقا) نعم ولم تحاول الضغط علي . (يتابع
مسح وجهه) كلا . أنا قررت بنفسى . عقلانيا . إنها ... لم تقل مرة
واحدة أية كلمة ضد زوجتى . أو حول عائلتى لم تعنف أبدا

جويدو (بعيدا) ولكن كيف تعرعت عليها؟

ميزابوتا (يفسح قليلا) في لندن . كانت في المدرسة مع ابنتى

١٩٥ . كما في ١٩٣

جويدو كم سنة فانت على زواجك؟
ميزابوتا (بعيدا) كثيرا . واحد وثلاثين
جويدو وماذا فعلت زوجتك ..

١٩٦ . كما في ١٩٤

ميزابوتا (يحك جانب رأسه) أخذت زوجتى الموضوع بشكل سيئ
إنها تكرهها ولكن جلوبيا ... هل تصدق ذلك ... جلوبيا مغرمة بها .
(ينفض) . الآن ينظر إلى جويدو وجهه لوجه . يستخدم نبرة صوت
متحدبة) . الآن تفضل وقلها . أنا حمار

يظهر وكيل أعمال الممثلة بين جويدو وميزابوتا . الممثلة في لفطة
طويلة . خلفهما

وكيل أعمال الممثلة (بالإنجليزية) سامحني (بالإيطالية) . يجب أن
يكون هناك برنامج تفصيلي للتصوير ... مواعيد . والا فلسوف تخسر
عقد فيلم في ألمانيا . لدينا عروض أخرى

١٩٧ لفطة مقرّبة متوسطة . الممثلة

الممثلة (بالفرنسية) : هل ستتركني في ظلام تام حتى النهاية؟

١٩٨ لفطة مقرّبة متوسطة : وكيل أعمال الممثلة وجويدو . الذي

ينادي الممثلة
جويدو (وكانه لم يفهم) عفو؟

١٩٩ كما في ١٩٧ . تصاب الممثلة بخيبة أمل .

٢٠٠ كما في ١٩٨

جويدو (يتبسّم ابتسامة باهتة) تدين كالخزونة الصغيرة

٢٠١ جويدو ووكيل أعمال الممثلة في لفطة مقرّبة متوسطة .

وتظهرهما إلى الكاميرا . ينظران إلى الممثلة التي مازالت جالسة
بينهما في لفطة متوسطة

الممثلة (بالفرنسية) . ما عدا الكلمة التي تعني الخزونة الصغيرة .

«لوماشينا» : ما هي الـ «لوماشينا»؟

يمسك جويدو بيده ويمد سبابتة ليوحى بهوئى الحزون .

جويدو (بالفرنسية) : حلزون صغير .

٢٠٢ لفطة مقرّبة متوسطة . الممثلة . تضحك على نفسها . تضع

يدها على الزينة المغرسة في شعرها والتي حتما تشبه الهوائى

الممثلة (بالفرنسية) حلزون ؟

٢٠٣ لفطة مقرّبة متوسطة حلزونى تسند ظهرها إلى الخلف في

كرسيها . ثم في لفطة مقرّبة تحني رأسها على عמוד الشمسية في

منتصف المائدة

جلوريا (بالإنجليزية) : أصمتوا ! (إكستانتنكلى بالإيطالية) أسمع

صوت الينبوع دعاه الرومان «المياه السعيدة»

٢٠٤ . نسمع صوت الأوركسترا يعزف بالوقو لنا يشير إلى بدء

فصل تمثيلي . لفطة طويلة . الشرفة تغطيها الظلمة تقريباً بشكل كلي

تضاء شجرتان في الظلمة . ذرك بالكاد شكل موريس . ثم فجأة إن

يضاء الخلف نرى صورته الظلية

٢٠٥ . لفطة مقرّبة متوسطة . موريس . التحول نفسه من الظلام إلى

الصورة الظلية . وأخيرا يضاء الأمام . في البداية يبدو جنبا . ثم يبدأ

بالابتسام وهو ينحني إلى اليمين ليلتقط عصاه السحرية . نسمع

تصفيق الصنوج . فينفضر موريس بضحكة ساهرة مريرة . بالكاد

نستطيع أن نميز ألوان مايا ولوحها الأسود من خلفه

موريس : مايا ! يبدأ بالركض نحو اليمين .

٢٠٦ لفطة طويلة الشرفة ما زالت مايا ولوحها الأسود في الظل

لفطة بانورامية تتبع موريس وهو يركض إلى اليمين محاطا بهالة

من الضوء

موريس : نعمنا نتحف هؤلاء المملين بشيء من النعوج (يقف أمام

مائدة الفتيين من النساء المسمات اللواتي رأيناهن في بداية هذا

الفصل . ويستلقح حقيبة يد . ثم يأخذ بمناذاة إحداهما باللغة

الفرنسية) مساء الخير يا سيدتى . أتسمحي لي؟

٢٠٧ . لفطة مقرّبة . مايا بصورة جانبية . معصوبة العينين

موريس (بعيدا) : هل أنت مستعدة يا مايا؟ ركزي الآن ' ماذا أحمل في

يدي؟

لفطة بانورامية على مايا وهي تسير نحو اليمين . مبتسمة

مايا حقيبة سيرة محطلة .

موريس (بعيدا) : وماذا بداخلها؟

٢٠٨ لفطة متوسطة . موريس على الجانب الأيسر من الإطار . يحصل

متديلا أبيض . امرأة تجلس على الجانب الأيمن . نرى مايا بينهما في

لفطة مطولة تسير إلى الخلف والأمام خلال اللقطة . صورتها الظلية

تظهر في دائرة الضوء على اللوح الأسود .

مايا . متديلا أبيض

موريس (بالفرنسية) : هذا صحيح .

خلال هذه اللقطة . يتابع موريس إخراج أشياء من داخل حقيبة

السهرة .

مايا متديلا أحمر . إيسبرين ...

موريس : لا يوجد مخدرات على ما أرجو .

المرأة (تضحك) . كلا .

مايا كلا : كلا . إيسبرين !

موريس أه ما
المرأة أه.

مايا، بذل كيس الدراهم

موريس (يفتح كيس الدراهم) هل هناك ثبة دراهم؟

٢٠٩. لفظة طويلة مايا، دراعها مستدانت أمامها. تسير أمام
الروح الأسود حيث يتعكس ظلها.

مايا ألفان وسبعمانه...

٢١٠. مثل ٢٠٨

مايا... خمس وعشرون ليرة

تهل السيدة، ونسمع تهليل باقي المشاهدين.

موريس (يسقط كيس الدراهم إلى داخل حقيبته السهرة، ويعيد ضمه
إلى فتحة العادية) أه هالمرأة إنها رائعة !

٢١١. لفظة طويلة، لفظة بانورامية على موريس وهو يركض في
شمال الخلفية نحو مائدة على اليمين في الأمام

موريس وهذه السيدة... بماذا تفكر؟ (بالفرنسية) أرجو أن لا يكون
شيئاً فذراً (لفظة متوسطة يهلف موريس بين سيدتين تجلسان،
يخاطب تلك على الجانب الأيسر من الشاشة يرفع يده فوق رأسها)

اسرعي فكري بشيء.

السيدة، بماذا علي أن أفكر؟

موريس أي شيء ترغبين به. (بالفرنسية) هل أنت الآن تفكرين؟

تمض المرأة عينها محاولة التفكير.

المرأة، نعم.

مايا (بعيدا) أرغب في أن أضحى مائة عام أخرى.

موريس (يتبسّم متعكساً) هل هذا صحيح؟

يقبل يد السيدة ويخرج من ناحية اليمين.

المرأة (تستدير باتجاه مايا وتهلّل بسعادة بالغة) نعم، نعم !

٢١٢. لفظة طويلة: يرافق سيزارينو كارلا نحو مائدة ويساعدها
على الجلوس في مقعد

موريس (يركض إلى الشمال على اليمين ويوجه الكلام إلى كارلا
باللغة الإيطالية) وهذه السيدة الرائعة... (يضحك ويضع يده على
رأس كارلا، ماذا يدور في رأسها الصغير؟

كارلا : دعني وشأني. (وقفه قصيرة) هل أستطيع للتفكير في شخص
ما؟

موريس (بالفرنسية) طبعاً.

سيزارينو، يقف إلى اليسار، ينظر إلى الأمام مباشرة، من المفترض
نحو جويدو.

موريس (بالإيطالية) انطلقني !

كارلا: في هذه الحالة...

٢١٣. لفظة مقربة جويدو الذي يبدأ بضم أنطافره.

كارلا (بعصبية، بعيداً) كلا، أنا خجلة د...ع

موريس (بعيداً) ولكن مم؟ (بالفرنسية) انطلقني سيدتي!

كارلا (بعيداً) هل أستطيع فعلاً للتفكير في شخص ما؟

٢١٤. لفظة طويلة المائدة. صديقة بايس والممثلة تجلسان. وكيل

أعمال الممثلة يهلف. بايس يتحرك إلى الأمام، يحك يديه
الصديقة أخاف أن يقرأ ألد أفكاره

بايس لا تخافي يا عزيزتي... هذه مخاطرة لن تمرى بها !

(بالفرنسية، يخاطب الممثلة) هل ترغبين في العودة إلى الفندق، يا
سيدتي؟ الطقس بارد.

يساعد وكيل أعمال الممثلة الصديقة في تغطية جسدها. تفك الممثلة
ويبدأ الفريق بالمغادرة

مايا (بعيداً): قبلة، وصفعة؟

موريس (بعيداً، بالفرنسية) هل هذا هو الموضوع؟ تماماً. (تضحك
كارلا بعيداً) شكراً. (لفظة بانورامية قصيرة نحو جلوريا جالسة،
وزوجة الصحفي الأمريكي ولفقة بالقرب من ميزابوتا، وأمام
المائدة، جويدو يهلف. يستدير جويدو وينضم إلى المجموعة مغادراً
إلى الخلف، بينما يقبل ميزابوتا يد زوجة الصحفي الأمريكي)
سيداتي سادتي (بالإيطالية) إنكم تفكرون، «يا لها من خديعة»؛ أنا
أسف إذا ما خيبت أملككم حيث إنه ليست هناك خديعة بتاتاً (تتحرك
الكاميرا ببطء نحو المائدة. بينما تظهر يد موريس وعصاه بلقطة
مقربة تزداد قرباً شيئاً فشيئاً في المقدمة، تخرج المجموعة الملتفة
حول المائدة بسرعة من مركز اللقطة). وهذا ليس صدفه إنها تجربة
خارقة للوقت المغناطيسية وقراءة الأفكار. (جلوريا، زوجة الصحفي
الأمريكي وميزابوتا يظهران الآن في لقطة متوسطة) في واقع الأمر
أنا أنقل أفكاركم للأنتسة مايا

يظهر موريس بالقرب من جلوريا ويلاصق رأسها بعصاه. تضع
رأسها على المائدة ويدها تغلفان أذنيها وكأنها تريد إسكاته.
موريس (مخاطباً جلوريا): هل تظنين أنك قادرة على إخفاء أفكارك؟
جلوريا (بالإنجليزية، بائسة) لا أريدك أن تفعل بي ذلك.

تستدير زوجة الصحفي الأمريكي نحو جلوريا وتبتسم.

٢١٥. لفظة طويلة: بقية المجموعة تسير بعيداً عن الكاميرا، يقوم
جويدو بروتين ثني ركبته.

جلوريا (تصرخ، بعيداً): كلا !

رجل (بعيداً، جويدو):

جلوريا (بعيداً، مازالت تصرخ): إنك مقرف !

تنوقف المجموعة عن السير وتنظر إلى الخلف. تشوق جلوريا.

٢١٦. لفظة مقربة متوسطة: جلوريا بلقطة جانبية. جلوريا
وميزابوتا يتكلمان على التوالي خلال هذه اللقطة وجزء من اللقطة
التالية

جلوريا: اتركنني لوحدي!

ميزابوتا (في الأول، بعيداً) جلوريا !

تنهض جلوريا، تستدير وتحيط بزراعيها رقية ميزابوتا. ترى
موريس فوق كتف جلوريا.

جلوريا أه، يا إلهي !

ميزابوتا (بالإنجليزية) جلوريا، ماذا تقولين؟ عزيزتي.

(بالإيطالية) هدئي نفسك.

جلوريا (بالإنجليزية): أظلم من هذا الرجل أن يبعد يديه... لا

استطيع تحمل هذا هذا الرجل يصليني
ميرابوتا (مخاطباً موريس) ارجو أن تتوقف.

٢١٧ لفظة مقرية ميرابوتا وخلفية رأس جلوريا.

ميرابوتا (مخاطباً موريس) رجاء، توقف عن ذلك. هل أنت موافق؟

موريس (بعيدا) رجاء سامحني الأفكار مقدسة.

والآن بعد أن هدأت، تدبر جلوريا وجهها إلى الأمام

ميرابوتا (مخاطباً جلوريا) إنها مجرد لعبة

تحدث مايا صوتاً لا معنى له. تصم جلوريا سبابتها على شفثتها

وكانما تعتذر لموريس

موريس (بعيدا) هل أنت جاهزة. يا مايا؟

٢١٨ لفظة طويلة المجموعة تسير بعيدا بايس بمسك بذراع

جويدو، تقترب الكاميرا أكثر متجهة نحو دائرة الضوء

موريس (بعيدا) لحظة فقط، أيها السيدات والسادة. توقفوا هنا

بالضبط (يظهر موريس في الإطار وهو يركض من بين الفسحة

الأممية نحو المجموعة). هل بإمكاننا معرفة ما تفكر به؟ (مخاطباً

بايس). أنت مثلاً

٢١٩ لفظة مقرية متوسطة: بايس يسير نحو اليسار مع أفراد

مختلفين آخرين

بايس بماذا تظن أنا أفكر الآن؟ أنا أفكر في مخرجي. بالأنثين معاً

بالصليب الذي على حمله أو باعتقلى الشخصية. (٤)

يخرج من اليسار، يسير خلف جويدو الذي يظهر الآن في لفظة مقرية

متوسطة في إطار إلى اليمين واجهاها لموريس في إخبار إلى اليسار

جويدو (يتنسم نحو موريس) كيف حالك؟

موريس (يتكلم بنبرة صوت طبيعية لأول مرة): حسناً. وأنت؟

جويدو (ينظر إلى اليمين، ثم يسير مع موريس نحو اليسار ويظهره

للكاميرا). لم نر بعضنا منذ سنين

موريس: هذه هي الحقيقة، لسوء الحظ، أيها الصديق القديم. (يستدير

ثم ينادي مايا): سأكون هناك حالاً. (يستدير نحو جويدو ثم

يتابعان اليسار) لقد أصبحت مشهوراً ليس كذلك؟

جويدو (يظهر نحو الكاميرا): أه، توقف عن هذا: ولكن أخبرني... ما هي

الحيلة؟ (يتوقف ويواجه موريس). كيف تقوم بإصباح ما تريد.؟

موريس هنالك بعض الحيل، ولكن هنالك أيضاً أشياء حقيقية

حولها لا أدري كيف تحصل ولكنها تحصل

جويدو. ولكن هل تستطيع أن توصل أي شيء على الأخلاق؟

موريس أي شيء..... ماعدا أنني أريدها أن تداعيني في منطقة

حساسة (يضحك) هل تريد أن تحاول؟

جويدو (ينظره مرحة) نعم، نعم، انتظر لحظة^١

موريس (يخلق قبعة المائلة) لاحظ، معك سوف أسقط على وجهي.

يضع يده على رأس جويدو. وعلى جهاز الصوت نسمع مقدمة

«يكوردو دنغازيا».

٢٢٠ لفظة طويلة جد الموائد والشرقة في الخلفية مايا ولوحها

الأسود في صورة ظلية. وفي الفسحة الأممية، ميرابوتا ونراعا

تحيطان بأكتاف جلوريا وزوجة الصحفي الأمريكي، يسيرون ببطء

إلى الأمام تتحرك دائرة الضوء إلى الخلف لتلتقط مايا
مايا. أنا لا أفهم

٢٢١ لفظة مقرية مايا يتنسم محتاراً.

مايا لا أستطيع إعادتها. تضع يدها على جبينها، ثم تستدير نحو

اللوح الأسود وتبدأ في الكتابة تستطيع أن تقرأ الأحرف «أ» و«س».

٢٢٢ مثل ٢١٩

٢٢٣ لفظة طويلة مايا تكتب على اللوح الأسود.

٢٢٤ لفظة متوسطة تتابع حركة ٢٢٣. عندما تنتهي مايا من الكتابة

«مساء» تستدير إلى الأمام ثم تسير نحو اليمين لتظهر ما كتبت

مايا (بالفرنسية) هل هذا كل شيء؟ (تتحرك ريشتها على الكلمات ثم،

بعيدا) «أسا... نيسي... ماسا»

٢٢٥ كما في ٢٢٢.

موريس هل هذا كل شيء؟

جويدو نعم

يستدير جويدو بعيدا، ينظر موريس باتجاه مايا

بايس (بعيدا). جويدو^٢

موريس ولكن ماذا يعني هذا؟

مطيع بيت المزرعة ليلا

خلال هذا الفصل يدور الحوار بلهجة رومانية مما يجعله في كثير من

الأحيان غير مفهوم للعديد من الناطقين بالإيطالية. كما أن

بعض غير مسموح كذلك. يظهر جويدو طفلاً خلال هذا الفصل.

٢٢٦ نتم لفظة بانورامية نحو اليسار، لفظة متوسطة المربية

ذات الملابس البيضاء، مجرد ظلها خلف ملادة معلقة، تأخذ طريقها

عبر ملايات أخرى معلقة. وبعيدا، امرأة تدندن بنغم «يكوردو

دنغازيا». هذا الصوت وهذه الموسيقى تستمران في الجزء الأكبر من

الفصل بمصاحبة شيء من الموسيقى المريحة للأعصاب المعزوفة

على الجيتار.

٢٢٧ لفظة متوسطة. يظهر جويدو يتقدم على أطرافه الأربعة تحت

المائدة مختبئاً من المربية ذات الثياب البيضاء حافي القدمين،

يلبس سرواله القصير، وعلى رأسه منشقة.

٢٢٨ لفظة من أعلى إلى أسفل، لفظة متوسطة للمربية ذات الثياب

البيضاء بالقرب من المائدة على يديها وقدميها.

المربية ذات الملابس البيضاء: جويدو، تعال إلى هنا! أين أنت؟ لا

تكن صعب المراس.

٢٢٩ لفظة بانورامية في اليسار، بينما تتجه الكاميرا نحو اليمين،

لفظة طويلة للفرقة. في الفسحة الأممية امرأة عجوز تنام على

كرسي. ويمينا تتحرك اللقطة البانورامية أكثر نرى المزيد من

الفرقة: شكل يرقف في منتصف الفرقة، سياج حديدي يحيط بحفرة

في الأرض، شكل يشبه المشواة على الحائط البعيد.

المربية ذات الملابس البيضاء (بعيدا) يا للجب!

جويدو. لا أريد أن أخذ حماماً. لا أريد أن أخذ حماماً.

المربية ذات الملابس السوداء (بعيدا): تعال إلى هنا...

دعني أمسك بك.

المربية ذات الملابس البيضاء (بعيدا) اعرف ماذا يريد هذا النذل يريد أن تحصل حبيبته، الخطوة الجذابة.

يركض جويدو من اليمين إلى اليسار ويقف عند حائط مسلط عليه ظل عملاق للمربية ذات الملابس السوداء فيغطيه هو وظله معا يركض ذهاباً وإياباً بحيث يزيد تراقص الظلال على الحائط تعقيدا وأخيرا تتمكن المربية ذات الملابس السوداء من إمساكه وتحمله إلى الأمام بين ذراعيها

٢٣٠. لحظة مقربة متوسطة المربية ذات الملابس البيضاء تبسم وهي تشير إلى جويدو وتأخذ من بين ذراعي المربية ذات الملابس السوداء والتي نراها من الخلف

المربية ذات الملابس السوداء تعال إلى هنا تعال إلى هنا يظهر جذع جويدو ورأسه المغطى بالمشقة في لحظة مقربة متوسطة وهو مرفوع إلى الأمام على كتف المربية ذات الملابس البيضاء المربية ذات الملابس البيضاء لا يريد أبدأ الاستحمام بالنبيذ، هذا الولد المخزي ولكن ألا تعلمين أن حمام النبيذ ٢٣١. لحظة متوسطة، ظل جويدو المرحول على كتف الممرضة يتحرك على الحائط المربية ذات الملابس البيضاء (ظها) .. يجعلك قويا كرجل؟

٢٣٢. لحظة متوسطة رجل يأخذ المشقة من على رأس جويدو اصوات الأولاد (بعيدا، يتناسق) جويدو خائف، جويدو خائف، جويدو وقد أخذ يتبسم يحمل إلى خابية النبيذ ويوضع بها مع باقي الأولاد

٢٣٣. لحظة متوسطة الأولاد يصرخون فرحاً ويقفزون إلى أعلى وإلى أسفل الأولاد هوب لا، هوب لا رجل خارج الخابية يغطي أحد الأولاد الصغار في خابية النبيذ وولد آخر يحمله رجل غاطس في الخابية لحظة رأسية إلى أعلى نحو فتاة كبيرة في الثانية عشرة من العمر تجلس على فتحة الباب الأفقي في السفف ورجلاها متبلفتان ترمي عنبا إلى أسفل نحو الخابية

٢٣٤. لحظة بانورامية للفتاة مقربة متوسطة. الأولاد يقفزون إلى أعلى وإلى أسفل في خابية النبيذ ٢٣٥. لحظة طويلة. جزء آخر من الغرفة المملات المعلقة لحظة طويلة تتجه إلى اليسار تتابع الجدة وهي تسير ببطء، تتبعها الفتاة ذات الاثني عشر عاماً، تسير متسللة وتنتظر لتفاجئ الجدة. تلتقط الجدة قطعاً من الحطب الجدة (تخاطب نفسها) الشيطان واللجنة !

أصوات الأولاد (بعيدا). أيتها الجدة، أيتها الجدة ! الجدة الحطب رطب هذا العام هذه الفتاة التي تجوس خلسة تشبه جدك تماما. يخرج من المنزل ولا يعود إلا إذا كان جائعا تستدير الجدة فترى الفتاة ذات الاثني عشر عاماً تجر

قضيماً على الأرض

الحدة يحب أن تخلفي من معك، ادعيني إلى الفرش أد

تقفر الفتاة ذات الاثني عشر عاماً

٢٣٦. لحظة متوسطة الفتاة ذات الاثني عشر عاماً تضع سبابتها على أنفها تقفز إلى أعلى وإلى أسفل

٢٣٧. كما في ٢٣٥. تستدير الفتاة ذات الاثني عشر عاماً وتركض إلى الخارج

تتقدم الجدة نحو المملات المنشورة على هيكل خشبي كروي الجدة المرة الأخيرة أغلقت الباب في وجهه وتركته في الخارج لمدة يومين

(تسير حول الهيكل وهي تنزع المملات، ثم تدبره مرة ثانية إلى الأمام وهي تحمل المملات) كان من الممكن أن أتزوج مرة ثانية، وتأكدوا أيها الأولاد أنني كنت سأجد شخصاً جميلاً. أفضل من جدكم بالغباني' (لحظة بانورامية تتبعها، وهي تتقدم إلى الأمام نحو اليمين. تسير خلف وحول المملات الأخرى المعلقة، لحظة بانورامية تتبعها نحو اليسار في لحظة متوسطة) فكرت أنني لو اتخذت زوجاً آخر فإن زوجي الأول سواء أكان في الجنة أو في النار، أي مكان وضع به، فهو لم يكن لينتظري. (ترمي المملات على أحد الأسرة تستدير نحو اليمين وتصرخ منادية الأولاد) اهدأوا أيها الأولاد واذهبوا إلى فراشكم'

٢٣٨. لحظة طويلة الخابية، وقد ظهر ارتفاعها المعقول. بعض الأولاد مازال يقفز داخلها إلى أعلى وإلى أسفل، والبعض الآخر خارجها، يرفع أحد الرجل واحداً من داخلها (قد يكون جويدو) المربية ذات اللباس الأسود تدخل إلى يمين الفسحة الأمامية تحمل ملاء ناشفة. وتلف مع المربية ذات اللباس الأبيض الولد بها لحظة بانورامية إلى اليمين تتبع المربية ذات اللباس الأبيض وهي تركض حاملة الولد بين ذراعيها، مخاطبة إياه بحنان بالغ صوته مسلط نحو اليسار يظهرهما وقد انطلقا هاربين إلى أعلى السلم بعيداً عن الكاميرا. ثم، وفي لحظة متوسطة مقربة في الفسحة الأمامية يظهر شكل المربية ذات اللباس الأسود وامرأة أخرى شابة، وأيضاً ولد آخر ملفوف بملاء محمول بدوره إلى أعلى السلم الفتاة ذات الاثني عشر عاماً تركض أيضاً إلى أعلى السلم غرفة النوم في المزرعة ليلا

٢٣٩. يسلط الضوء على السرير صورة العم اعواستينو المصفية معلقة على الحائط في الخلفية. في لحظة متوسطة، تدخل المربية ذات الثوب الأبيض، وبمساعدة المربية ذات الثوب الأسود (التي لا تظهر للعيان حتى نهاية هذه اللقطة)، ترقع المملات، فيظهر شكل خشبي وأداة التدفئة. لحظة بانورامية بينما تخرج المربية ذات الثوب الأبيض أداة التدفئة، خلفها ثلاثة أولاد (أحدهم الفتاة ذات الاثني عشر عاماً)



عشر عاماً) تغفر إلى أعلى وإلى أسفل على سرير آخر
الطفلة ناي، ناي، كلوديو بل نفسه.

تستدير العربية ذات الثوب الأبيض نحو الأولاد
العربية ذات الثوب الأبيض ماذا تفعلون؟ انهبوا إلى النوم... وأنت
أيضاً، انهبي إلى النوم كذلك.

تضع الأولاد مرة ثانية في السرير وتغطيهم. يظهر جويدو الفسحة
الأسامية في لقطة متوسطة مقربة، ظهره إلى الكاميرا، منشفة تغطي
رأسه، ترجع الكاميرا إلى الخلف لتظهره وهو مستلق على ظهره في
السرير، يبط بساقيه مراحاً.

العربية ذات الثوب الأبيض (متجهة نحو جويدو) جويدينو، ادخل
تحت الأغطية الطقس بارد أهدأ
تظهر العربية ذات الثوب الأسود في الفسحة الأسامية تعيد المريتاتان
وضع جويدو في مكانه المناسب داخل السرير وتغطيانه.

العربية ذات الثوب الأسود هل تليت صلواتك؟
تقترب الكاميرا أكثر بينما تقوم العربية ذات الثوب الأبيض في
الناحية البعيدة من السرير بمداعبة ومعاينة جويدو.
العربية ذات الثوب الأبيض: يا عاشقي الصغور ألس أنت عاشقي
الصغير؟

العربية ذات الثوب الأسود (تغطي جويدو بإحكام الغطاء عليه) هل
تغطيني أنا قبله أيضاً؟ من التي تخبها أكثر؟ ألا تخبني أنا أكثر؟
لقطة بانورامية نحو الأولاد في السرير الآخر وهم يصرخون
ويقفرون
العربية في الثوب الأبيض (تستدير نحو الأولاد بمرح): سوف أوجه
لكم صفة.

يغطا الضوء وتظم الشاشة

صوت: ش!

٢٤٠ لقطة متوسطة مقربة: تسير الجدة إلى الأمام، يضيء المصباح
الذي تحمله وجهها

الجدة: لا نستطيع أن نخدعني

٢٤١ ابتعاد سريع عن لقطة متوسطة لاثنتين من الأولاد ينامان في
السرير.

الجدة (بعيدا): أستطيع أن أضمن متى تتظاهر بأنك نانم

٢٤٢. يسلم الضوء على السرير الذي يضم الفتاة ذات الاثني عشر
عاماً والوالدين الاثنتين الآخرين النائمين.

الجدة (بصورة ظلية على الطرف الآخر من السرير): ناموا جيداً يا
صغاري: (تربت على رأس الولد الأقرب إليها) انفض عينيك

تستدير وتخرج من باب مفتوح ناحية اليسار، بينما تتراجع الكاميرا
بلطف وتأخذ لقطة بانورامية نحو اليمين لتظهر اتساع السرير.
تدخل الجدة عبر الممر المضيء ثم تغفل دفتيه.

٢٤٣ لقطة متوسطة السرير والأولاد الثلاثة النائمون الفتاة ذات
الاثني عشر عاماً والأقرب إلى الكاميرا تجلس فجأة في لقطة
متوسطة مقربة. بعد أن تقول ما لديها، تشير بجويرة نحو اليسار.
تضع سبابتها أمام أنفها، تصلب ذراعيها أمامها وترتفع بها من

فوق أكتفها مثل جناحي الطائر، تلوح بهما ثم تغفلها وكأنها
تمارس قطعاً من الطفوس

الفتاة ذات الاثني عشر عاماً جويدو، لا تنم هذه الليلة! إنها الليلة
التي تتحرك بها عيون اللوحة التصفية. أنت لست خائفاً، اليس
كذلك؟ عليك أن تكون هادئاً! العلم أوغوستينو سوف ينظر نحو زاوية
من زوايا الغرفة، وسوف يكون الكنز هناك! لا تخف، يا جويدو!
سوف تصبح ثرياً! هل تذكر الكلمات السحرية؟

٢٤٢ لقطة طويلة: الغرفة: جويدو يجلس في السرير في الفسحة
الأسامية ويظهره إلى الكاميرا. الفتاة ذات الاثني عشر عاماً في
الزاوية اليمنى البعيدة، تقوم بحركات إيمانية صورة العلم
أوغوستينو كانت دائماً على الحائط بين السريرين.

الفتاة ذات الاثني عشر عاماً: آسا نيسي ماسا... آسا نيسي ماسا.
آسا نيسي ماسا... ش!

مطبخ المزعجة ليلا

٢٤٥ لقطة طويلة: حائط وخزانة منخفضة ظهرها إلى الكاميرا،
تسير الفلاحة المعجزة القريبة نحو الباب المفتوح على اليمين، ثم
تخرج. تسمع صوت الريح يصفر ويستمر كذلك حتى نهاية المشهد

٢٤٦ لقطة طويلة: منبسط الدرج أمام غرف النوم بأعمده وحواجزه
الحديدية (درازين). العربية ذات الثوب الأبيض، تحمل مصباحاً،
تدخل غرفة في الطابق إلى اليمين. تتحرك الكاميرا ببطء نحو اليمين
حيث يوجد عامود علقت عليه صور لامرأة ورجل، ومصباح أسفلهما.
ثم يأخذنا أن نرى امتداد الغرفة إلى أسفل ملائها المعلقة، والسلم
المؤدي إلى الحايطة والمدفئة على الحائط البعيد.

٢٤٧ تحرك بطيء إلى لقطة مقربة للهيب يفرق في المدفئة
تلاش تدريجي نحو اللقطة التالية.

الباحة، فندق النبع، ليلا

٢٤٨ لقطة بانورامية نحو اليمين تظهر المكتب الأمامي، ومكتب
الموظف المسؤول في منتصف المسافة والسلام في الخلفية. في
لقطة متوسطة ينظر البواب إلى أعلى نحو اليمين باتجاه جويدو
ويذرع نظارته.

البواب: عفوا سيدي لقد اتصلوا بك من روما مرتين أو ثلاث. زوجتك
على ما أعتقد

جويدو: (لهجة متعبرة، بعيداً): أه، حقاً؟ حسناً، بلهلم أنني جاهز
لأخذ المكالمة

البواب (مستديراً نحو جينو موظف المكتب): جينو بلغ عامل الهاتف
في روما أن يتصل

جينو: حسناً.

البواب: (يعطي جويدو صحيفة): هذه لك
جويدو (بعيداً): شكراً.

البواب: تصبح على خير يا سيدي
جويدو (بعيداً): تصبح على خير.

جينو (يتكلم على الهاتف مع عاملة الهاتف): مارسيل، تلك المكالمة
من روما... ضرورية.

من منظور جويدو، نتجه نحو اليمين، فيظهر جزء أكبر من الباحة والسلام بإمكاننا أن قراءة ٢ على الساعة المعلقة فوق السلالم عندما تظهر خلفية رأس جويدو في الإطار بلقطة متوسطة مقربة يسمع للحن الرئيسي من موسيقى الفيلم يعزف على البيانو. تتبع الكاميرا جويدو وهو يسير متجاوزاً المكتب.

جينو (بعيداً) مساء الغدور يا سيدي.

جويدو مساء الخير

٢٤٩. لقطة طويلة الباحة، جويدو يمشي إلى الأمام. من الجهة اليمنى امرأة جميلة مجهولة كان قد رآها جويدو في المشهد الأول داخل الباحة. تتكلم في الهاتف يستدير جويدو نحوها عند سماع صوتها.

المرأة الجميلة المجهولة (بنبرة عاطفية تظهر إخلاصاً عظيماً) كلا، كلا. كلا. أنا لست غاضبة شيء واحد يمكن أن يغضبني. (تتحرك الكاميرا على مسارها إلى الخلف بينما يتابع جويدو السير إلى الأمام). أه ولكنك تعرف نوعيتي. يتوقف جويدو مرة ثانية ويستدير ليرمقها بنظرانه.

٢٥٠. لقطة مقربة المرأة الجميلة المجهولة

المرأة الجميلة المجهولة كلا. كلا. (تنظر إلى أعلى، الدموع بدأت تتجمع في عينيها تبعد وجهها إلى النصف عن الكاميرا) اغفر له كل شيء

٢٥١. كما في ٢٤٩

المرأة الجميلة المجهولة كل شيء. اغفر له كل شيء.

تبدل الموسيقى إلى شيء أكثر حورية لقطة بانورامية تتبع جويدو نحو اليمين نرى ميزابوتا يعزف البيانو على خشبة مسرح صغير: تجلس جلوريا على الحافة. يتوقف جويدو لبرهة من الزمن. يظهر ذراع الممثلة على ظهر المقعد الذي تجلس عليه في الفسحة الأمامية ناحية اليمين

الممثلة (بالفرنسية في البداية من بعيد ومن ثم بلقطة مقربة متوسطة جانبية لها بينما تتابع الكاميرا اللقطة البانورامية نحو اليمين) مساء الغدور

(بالإيطالية) هل بإمكاننا التحدث قليلاً؟ (بالفرنسية) اجلس هنا بجانبني لبرهة من الزمن.

جويدو (بعيداً) كلا. أنا أسف..... سوف أذهب إلى السرير. أنا متعب جداً وأيضاً أنظر مكالمات هاتفية.

تستدير الممثلة نحو الكاميرا، باتجاه جويدو، وتقدم له كأساً.

الممثلة (بالفرنسية) هل ترغب بشيء منه؟

جويدو (بعيداً) كلا، شكرًا. عندي صداع.

الممثلة بالإيطالية: أعطني يدك. (يدا جويدو تظهران في الإطار. وهي تمسك) كلا اجلس. (تنهض في لقطة مقربة. لقطة بانورامية تتبعها وهي تستدير وتسير حول المقعد).

امك سائلاً شافياً في يدي اليسرى. (بالفرنسية) نعم ..

عندما أصاب بألم في المعدة أذهن به نفسي. اخلع قبعتك.

٢٥٢. من زاوية مرتفعة لقطة مقربة متوسطة جويدو، أستسلم

لقدره. خلع قبعتك. يدا الممثلة وخصرها يظهران خلفه ذلك بيدها جيبته

٢٥٣. لقطة مقربة متوسطة الممثلة

الممثلة (بالإيطالية) هل هذا أفضل؟

جواباً على سكوتة ثلاث إبتسامتها إلى خيبة أمل

٢٥٤. كما في ٢٥٢. يبعد جويدو اليد اليسرى للممثلة ويقبل راحتها.

جويدو (مقانباً) نعم، ربما

تخفي من الإطار إلى اليمين. لقطة بانورامية نحو اليسار وهو يعود ليستقر على المقعد وينظر إلى أعلى باتجاهها.

٢٥٥. لقطة مقربة متوسطة: الممثلة في لقطة جانبية وهي تستند على المقعد

الممثلة (بالإيطالية) لماذا تنظر إلى هكذا؟

(يزيد من الهيجان) أه، لا تقل لي انني جميلة بالطريقة التي تقولها تبدي.

٢٥٦. كما في ٢٥٤.

الممثلة (بعيداً).... كأنها إهانة

جويدو: ما الذي يزعجك

٢٥٧. كما في ٢٥٥. تتباعد الممثلة عن الكاميرا وهي تنشج.

الممثلة (بالفرنسية) لا أدري. (لقطة بانورامية تتبعها وهي تسير نحو اليسار.)

(بالإيطالية) أضرر أنني قد خربت كل شيء... (تجلس، ثم تتجه نحو جويدو. في الخلفية يجلس ميزابوتا إلى البيانو وجلوريا عند

قدميه...) حياتي... عملي. (تستعيد تماسكها) (بالفرنسية) ولكن قل لي... (بالإيطالية) لماذا تستمتع بتعذبي؟

٢٥٨. لقطة مقربة متوسطة جويدو.

جويدو أضحك! أه، رجاء!

يبتسم باتجاه وكيل أعمال الممثلة.

٢٥٩. لقطة مقربة متوسطة. وكيل أعمال الممثلة، كأس بيده. يتجشأ

الممثلة (بعيداً، بالإيطالية): تكلم معي وكأنني صديقة قديمة. أحتاج ..

٢٦٠. جويدو في لقطة مقربة متوسطة في الفسحة الأمامية. ووكيل أعمال الممثلة في لقطة متوسطة في الخلفية

الممثلة (بعيداً).... لأن أضرر بقرب من مخرجي. (لم يهد جويدو يسمع ما تقوله ولكن يبتسم بسعادة ويستدير إلى الأمام وينظر متجاوزاً الممثلة باتجاه جلوريا) ثم....

٢٦١. لقطة مقربة متوسطة جلوريا، تجلس على حافة خشبة المسرح الصغير كما كان من قبل تمص خنصرها، وتنظر باتجاه جويدو تغمز وتبتسم

٢٦٢. كما في ٢٦٠.

الممثلة (بعيداً، بالفرنسية). هل رأيت فيلمي الأخير؟ صورناه في بلعرا.

٢٦٣. لقطة طويلة. جلوريا تجلس على خشبة المسرح. ميزابوتا يلعب البيانو.

الممثلة (بعيدا) شخصيتي كانت شخصية امرأة هادئة جذابة. ترك عليها الزمن الطالام علاماته مزاج هستيري كانت مخلوقة حقيقية تنهض جلوريا خلف ميزابوتا. تضربه برق على رأسه وتقف ثابتة ترفع ساقيها إلى الجانب جلوريا اعرف «الفموض» ميزابوتا أنا لا أعرف «الفموض» جلوريا (منحنية عليه، متملقة) ولكن نعم... الممثلة (بعيدا، بالإيطالية) أه، يا لها من شخصية! هذه المرأة ٢٦٤ لقطة متوسطة جويدو يداه إلى أعلى رأسه، وكأنه يحمي نفسه مما يسمعه. جويدو ولكن . الممثلة (بعيدا بالفرنسية) . التي يجد الفاس فيها الحماية (بالإيطالية) والحب. ٢٦٥ من على كتف وكيل أعمال الممثلة، جلوريا وميزابوتا في خلفية لقطة طويلة (إنه يعزف مرة ثانية اللحن الأساسي لـ ٨١)، تجلس الممثلة في منتصف لقطة متوسطة وتتنظر باتجاه جويدو الممثلة (بالإيطالية) أنا هي تلك الشخصية أنا منيلتها في الحياة. وفي الحب (تنظر نحو وكيل أعمال الممثلة) ولهذا فأنا أشعر بالوحدة الشديدة، لقد تفهمت دائما وسامحت دائما كل ما في الرجل الذي أحبته... في الرجال موظف في الفندق يظهر من ناحية الشمال داخل الإطار. الموظف روما على الخط، يا سيدي. جويدو(بعيدا)، نعم، شكرا. يظهر جويدو في الإطار، وهو ينهض، تتبعه الكاميرا المتحركة يميناً وتأخذ لقطة بانورامية له وهو يتحرك باتجاه الهاتف. تستدير الممثلة باتجاهه، متابعه كلامها، ومتلهفة لمتابعة جذب انتباهه. الممثلة أنا مغربة جدا. (بالفرنسية) وأحببته، أيضا. ينظر جويدو نحوها ويسير بعيدا. جويدو نعم، نعم، أنت تقتربين كثيرا، سوف أعود فورا ٢٦٦. تنجح الكاميرا على المسار إلى الداخل في لقطة متوسطة. يحمل الباب السماع في يده. (جويدو يسير نحو الإطار من اليمين) شكرا الباب أهلا وسهلاً بك لقطة بانورامية / الكاميرا على مسار تتبع الباب وهو ينتقل بين جويدو والهاتف ثم يسير نحو اليسار، عبر الباحة نحو المصدر جويدو(يتكلم في الهاتف) مرحبا: صوت عامل الهاتف: روما على الخط. تفضل. جويدو(بعيدا): مرحبا، نعم. صوت روزيلا: هل تريد لوزيا؟ جويدو(بعيدا): نعم، أرجوك. صوت روزيلا (مداعبة): أنت تشعر بتأنيب الضمير، أليس كذلك. أيها الوحش! هذه روزيلا جويدو (بعيدا) أه، مرحبا، روزيلا كيف حالك؟ هل اتصلت بي لوزيا.

صوت روزيلا: أين كنت في الخارج في هذا الوقت المتأخر، أيها الفجيري! علاج الاسترخاء... يا له من عذر! إليك لوزيا ٢٦٧ لقطة مقربة متوسطة. رأس جويدو من الخلف، يرى من وراء حاجز. جويدو نعم، إلى اللقاء شكرا يستدير نحو الأمام صوت لوزيا: جويدو، طلبتك مرتين أين كنت؟ جويدو- أعرف. أنا أسف كنت في مكتب الإنتاج. نحن نعمل (بإخلاص بالغ) كيف حالك؟ صوت لوزيا لا بأس جويدو إيه؟ صوت لوزيا هل تفيدك المعالجة؟ جويدو (مقربدا) ولكن صوت لوزيا هل تشعر أنها تفيدك؟ جويدو ربما. أعتقد ذلك. ولكن، هل تعرفين، في الحقيقة لا أستطيع الاسترخاء كثيرا (الكاميرا تتجه نحوه في لقطة مقربة). ماذا تفعلين؟ هل تمضين وقتا لطيفا؟ صوت لوزيا كالعادة. روزيلا، تيلد، وأنريكو هما ٢٦٨ لقطة طويلة الباحة من منظور جويدو. جلوريا وميزابوتا يسيران ببطء من الشمال إلى اليمين صوت لوزيا: إنهم على وذك الانصراف. ولكن هل تمضي وقتا لطيفا؟ هل قابلت أحدا؟ جويدو. هل تفعلين؟ إنه شيء ممل ولكن من ناحية أخرى، كما تعلمين فإنه بالنسبة لعملي فهذه الطريقة أفضل تفيض جلوريا ميزابوتا بدلال خفي تضع يديها على ظهره وكأنها تدفعه إلى الأمام. ميزابوتا (صاحكا تلتفت نحو جويدو) مساء الخير يا جويدو ٢٦٩. كما ٢٦٧ جويدو (يهمس لميزابوتا) مساء الخير صوت لوزيا ولكنك هل تقابل أحدا تعرفه؟ هل مازلت لوحده؟ جويدو (منزعجا قليلا) طبعاً صوت لوزيا (مرتبا) حقا؟ جويدو (فجأة، بحماس شديد) لوزيا!... لماذا لا تأتيني لزيارتي؟ بإمكانك الوصول إلى هنا في وقت قصير! أنه سهل جدا! (صوت روزيلا، بلهجة عدائية ساخرة) متى ستبدأ هذا الفيلم، أيها الممل؟ جويدو: لا أعرف، لا أعرف. دعي لوزيا تكلمني، أرجوك صوت لوزيا (أكثر رقة): إذا يجب أن أحضر؟ ترديني أن أحضر؟ جويدو: نعم، حتما. إذا كانت هذه رغبتك. يمكنك أن تحضري مصطحبة أحدا. صوت لوزيا: ولكن هل تحب ذلك؟ جويدو: حتما أرغب في ذلك. والا لما كنت طلبت منك أن تفعل، هل

كنت سأطلب؟

صوت عاملة الهاتف هل انتهت المكالمة يا سيدي؟

جويدو كلا، شكرا

صوت لويزا متى يجب أن أحضر؟

جويدو متى رغبت يا لويزا

صوت لويزا (تضحك بعصبية) احذر.. فقد أتى حقا

جويدو ولكني يا عزيزتي، لم أكن لأطلب منك ذلك لو لم أكن اربع ميه

أنا أحب ذلك إلى اللقاء ومساء الخير

صوت روزيللا إلى اللقاء أيها الرجل المجنون مساء الخير

جويدو إلى اللقاء

صوت لويزا (بجدية) مساء الخير يا جويدو

جويدو بعد توقف قصير، يستدير ويعلق الهاتف

٢٧٠ لفظة مطولة جويدو يسير إلى الأمام تائها في أفكاره تندا

الساعات بالندق العناصر المتفاوتة للباحة ظاهرة بشكل واضح

كرسي هزاز، قناع معلق على تمثال، ألواح موقدة معلقة على أعمدة

المتظة (بعيدا بالفرنسية) سيد جويدو، لقد فكر

وكيل أعاصي

جويدو (بحركة سحط) استطري لحظة، يا

سديتي

٢٧١ لفظة طويلة الباحة، المتظة ووكيل

الأعمال في الخلفية

جويدو (بعيدا) سأصعد إلى المكتب لأرى

أجوستيني تحديدا من أجل

المتظة (بعصب، بالفرنسية) هراء! تستدير نحو

وكيل الأعمال، تلتقط شرابها وتجلس

جويدو (بعيدا)، وعلى أي حال، وعلى أكثر ما

أتمناه غدا صباحا سوف نتكلم عن كل شيء. (بالفرنسية) حسنا؟

٢٧٢ كما في ٢٧٠. جويدو يسير إلى الأمام، ناحية اليسار

٢٧٣. تتحرك الكاميرا على المسار إلى الأمام ثم لفظة رأسية إلى

أعلى، من منظور جويدو تظهر السلال الفخمة والساعة الضخمة

المعلقة فوقها

مازالت تشير إلى الثانية

أجوستيني (بعيدا) جيورجيو تافورالي...

غرفة الفندق مكتب الإنتاج، ليل

٢٧٤ لفظة طويلة الغرفة يجلس برونو أجوستيني مدير الإنتاج، إلى

مائدة ناحية اليسار وظهره للكاميرا، يجلس المحاسب إلى طاولة

صغيرة ناحية اليمين ويطلع ما يعليه عليه نرى مجموعات نماذج

بالحجم الطبيعي في منتصف الغرفة صورة فوتوغرافية على

الجدران. تسير الكاميرا إلى الأمام ببطء من منظور جويدو

أجوستيني من أجل الشكل الرئيسي، ١٠.٠٠٠. (يتوقف المحاسب عن

الطبع ويقف عندما يلاحظ وجود جويدو) ... ألواح خشب للسلام، ٢٦٠...

المحاسب، مساء الخير (يجلس)

أجوستيني (يستدير نحو جويدو) هل أنت بحاجة لأي شيء؟

٢٧٥ لفظة مقربة متوسطة جويدو.

جويدو كلا شكرا لك تابع عمك (لفظة بانورامية تتبعه وهو يسير

إلى الأمام، ينظر إلى اليمين وإلى اليسار. يسمع صوت أجوستيني في

الحلقة يتلو أسماء وأرقاما يتكلم جويدو بنبرة من التهكم) ياله من

فريق إنتاج رائع!

٢٧٦ تسير للكاميرا إلى الخلف من عند مصمة الأزياء التي ترفع

نظرها عما تخطط وتبتسم لجويدو

مصمة الأزياء (هاسمة)، مرحبا

جويدو (بعيدا)، وقد فوجئت بسعادة لرؤيتها) أه، مرحبا يا لويزا! نضع

مصمة الأزياء ثوبا من القماش المعرم على تمثال لعرض الملابس.

أجوستيني (بعيدا) / / ٢٧.٣٥٠. لا نهيري أوندولايف

لفظة بانورامية نحو اليمين على نموذج لمنصة الإطلاق

٢٧٧ لفظة متوسطة طاولة عليها تمثال نصفي أسود (شيء يشبه

راس الحوت) وصورة فوتوغرافية

أجوستيني (بعيدا) اسمع يا رئيس، بما أنك موجود هنا (حركة كاميرا

سريعة على اليسار باتجاه الصورة الفوتوغرافية،

يلتقطها أجوستيني وهو الآن جزئيا في الإطار)

اتصلت هاتفيا بالمرأة الألمانية في البنسبون،

ولكمب لم تعد موجودة هناك لا يستطيعون

إخبارها

الكاميرا تتبع أجوستيني وهو يسير إلى الأمام

ويبقى الصورة الفوتوغرافية في لفظة مقربة،

نرى الآن أنها لامرأة تقف بين سائلي فيل

يستقيم إلى أعلى

جويدو (بعيدا) ما عليك إلا أن تجدها

أجوستيني: ولكنها الآن في باريس مع السورك

جويدو (بعيدا، مشتتا) أه، حقا؟

٢٧٨ لفظة بانورامية إلى اليسار على صور فوتوغرافية لنساء

وأقنعة في لفظة مقربة، تتابع مسارها نحو جويدو وهو يسير نحو

اليسار، يحد رأسه في لفظة متوسطة، ثم على لوح آخر يحمل صورة

فوتوغرافية تمشي عبور الناس بشكل رئيسي

٢٧٩ يسير أجوستيني إلى الأمام في لفظة مقربة متوسطة على

الأرضية الأمامية شمالا بينما تسير مصمة الأزياء على الأرضية

الخلفية بينما

أجوستيني. ماذا على أن أفعل بهذه، إن؟

سيزارينو (بعيدا) يا لهذا الشرف، أيها الرئيس!

٢٨٠ لفظة طويلة سيزارينو في ملابس الداخلية في المعمر يقوم

بتعطية نفسه بساترة مازحا

سيزارينو (يبتسم له فده)، ولكنك امسكت بي... (بالفرنسية) عازيا

(يسير إلى الأمام في لفظة مقربة متوسطة) اسمع، يا جويدو،

بخصوص تلك المزعومة، كان هناك ذلك... (ينظر حوله، ثم

يستدير نحو صورة فوتوغرافية لمشهد ريفي على الحائط) أه، ما هو



٧٨٦. كما في ٧٨٤. لفظة بانورامية تتبع جويود وهو يستدير عائداً ويسير يمينا، في لفظة مقربة متوسطة سيزارينو (بعيدا). هل ترى؟
دينا (بعيدا). لقد انتخبت مرتين أنسة الجوارب النايلون.
كونوشيا (بعيدا) هل جويود في الداخل معك؟ ساكون حالا هناك جويود، ثم، تم، يا كونوشيا. سوف أراك غدا
٧٨٧. لفظة متوسطة: تقف دينا على السرير.
دينا (مثيراً لأصابعها): هل استطيع أن أسالك سؤالاً؟
جويود (بعيدا) تفضلي
دينا: صدقتي هنا تقول (لفظة عامودية بينما تلتفت دينا نحو إيفا التي تحاول أن توقفها عن الكلام)... إنها تقول أنك لا تستطيع أن تعمل قصة حب
إيفا (نحو دينا) إخرسي.
٧٨٨. كما في ٧٨٦.
جويود إيفا على حق.
لفظة بانورامية تتابع جويود في لفظة مقربة متوسطة وهو يسير بعيداً نحو اليمين
اغوستيني (في هذه اللفظة يبدو أولاً بعيداً ثم داخل الإطار): جلد، ٣٦٠... أنابيب، ٣٠٠ من ٦٠ إلى ٢٠.٠٠٠: ٢٧٥ متراً من الأنابيب البلاستيكية
يظهر سيزارينو في الإطار ويضع ذراعه على كتف جويود.
سيزارينو هل علي أن أوقفك صباح الغد، يا جويود؟
جويود كلا. شكرا
بينما يسير جويود وسيزارينو بعيداً عن الكاميرا نرى، إلى اليسار، المحاسب من الملف يجلس على آلتة الكاتبة وأجوستيني على الناحية اليمنى
سيزارينو (ينظر إلى الملف باتجاه الفتحات): إهدأني (يناول جويود اغوستيني نموذجاً من الجبس لرجل قديس يتوقف سيزارينو، يلف متأهباً ويقوم بالتحية بينما يتابع جويود سيره نحو الباب). فاندنا لن يمكننا غور مجهزين مريق الإنتاج هذا لا ينأى أبداً! يقوم بخطوة قصيرة يفتح الباب ' يظهر كونوشيا. بلايس الخروج
كونوشيا (يخاطب جويود)، أصابني صدام عنيف. (يشير نحو سيزارينو متمللاً) توقف عن هذا
الهوامش
(١) «جويود»، اسم تعجب المقطع الأخير من الكلمة يعني الكبر
(٢) «السايبوراز اسم لجويود مأخوذ من أسماء أعطيت لماسستروياتي في نيمس «الحجاة الطوة»، و«مدينة النساء»
(٣) اسم محب لجويود
(٤) يقول بايس بالإيطالية «الصلب والمتعة» وهذه فقرة من لآترافانتا لغردى
(يتبع)



بابلو نيرودا

ترجمة وتقديم: بول شاوول *

يحتفظ بقوته ونضارته بعد زوال مختلف الظروف التي ساهمت في تغذيته وشحنه، فإنه يبدو الآن أكثر حضوراً، مما كان في تلك المرحلة. ذلك ان الهالات السياسية التي كانت تغلف هذا الشعر وتعجب طاقته الهائلة وتقننه وتوجهه توجها «أحادياً» (أي توجهاً أيديولوجياً بالدرجة الأولى) عبر الأدوار التي لعبتها الأحزاب والتنظيمات السياسية، (الأهداف أحياناً دعائية) قد تدهدت، لتترك الشعر وحيداً بحياته الخاصة. بقيمته النسبية وهذا تحديداً ما شعرت به، وأنا أراجع دواوينه من كتاباته الأولى في العشرينيات وحتى كتاباته الأخيرة في السبعينيات أي قبل وفاته، وما صدر بعد رحيله.

شعرت أولاً بأني اكتشفت حجم نيرودا الشعري. وهذا ما كان ليتم عبر قراءات متباعدة ومتفرقة لأعماله. ثانياً، شعرت بأن الأحزاب اليسارية العربية أساءت إلى هذا الرجل، عندما قدمته في صورته الطاغية «كمناضل سياسي»، وأغلقت ما تناءى من شعره عن سياساتها. ثالثاً، شعرت بأن قراءتي لهذا الشاعر الكبير قد تحررت مما يجعلها تقع في أحكام مسبقة، والتي ورفناها من «الطليعيينات» الشعرية، والنخبوية، واعتبار أن نيرودا «دون» هذه الملامح التجريبية والالتباسات اللغوية، والتشريحات في بنية اللغة وصولاً إلى القصيدة، التي عرفتها الحداثة الشعرية منذ بولدير حتى اليوم

منوية الشاعر التشيلي بابلو نيرودا

مائة عام على ولادة بابلو نيرودا، العالم يحتفل أو يستعد للاحتفال في هذه المناسبة من أمريكا اللاتينية (قارته الواسعة) إلى باريس. ونظن أنه من خلال ما وصلنا من برمجيات في هذه البلدان، ان الاحتفال به سيكون استثنائياً أكثر من تكريم وأكثر من تذكير بدوره. وأكثر من مناسبر وأفلام وفيدديو وندوات وكتب وأمسيات وآراء. وهذا طبيعي، فنيرودا أكثر من شاعر. وأكثر من مناضل من أجل الحرية وضد الدكتاتوريات التي كانت مدعومة من الولايات المتحدة إبان الحرب الباردة

نيرودا أكبر من حجم مرحلة. وهو كما قيل «شاعر مرحلة» (ولو نرى أن هذه التسمية انتقاص منه) شأنه في ذلك شأن الشعراء الذين يستوون في الجبهة ذاتها، والفنانين والكتاب أو في الفضاضات السياسية وحتى الأيديولوجية والاداعية ذاتها لوركا، البرتي، ناظم حكمت، ارغون، إيلويار... كأنما حلقة واحدة وأحياناً لغة متقاربة الرهافات والهواجس والمستويات. ونظن أن نيرودا، مع بعض هؤلاء اكتسب ما اكتسبه. من هالات واسطورة، ليس فقط بسبب نهايته «المأساوية» عندما استولى بينوشيه على السلطة ومات نيرودا حرقة وألماً بعد نحو اسبوعين بعدما أحرق منزله ومتاعه ومكتبته... وإنما لأنه أيضاً استطاع بشعره أولاً وأخيراً، وخارج الضجيج الاعلامي، أن ينجو، أو أن يبقى بعدما سقطت الأيديولوجيات (وقبلها الأنظمة) التي تبناها، كيساري وشيوعي ملتزم.

بمعنى آخر، ولأن شعر نيرودا، (وحتى نيرودا كرمز)، ما زال

* شاعر وكاتب من لينا

هذا يعني أنه نيرودا الغنائي هو شاعر الداخل. الداخل الذي يتدفق على الخارج وشاعر الخارج الذي يمتزج في الداخل، العقلاني الذي ينظر إلى عقلانية حسية وعاطفية، ورومانسي يوظف شغفه في فضاء أوسع من الذاتية وحدودها الضيقة (كما نرى عند لامرتين ودوموسيه وبو فنيي، من منطلق المغادرة الدائمة للذات إلى الآخر. فهذا (في غنائته) شاعر الذات بقدر ما هو شاعر الآخر أي أن غنائته هذه، وإن راوحت في مجانية خصوصية (ولن مفتوحة)، تخرج إلى ما هو أرحب إلى الشارع. إلى المصانع، إلى السجون إلى المناهي، إلى الفقراء... إلى التفاوت الاجتماعي، والديكتاتورية، غنائية نقدية إذا في بعض وجوهها.

الحب

فهو أكثر شعراء أمريكا اللاتينية كتابة عن الحب فممن بداياته «عشرون قصيدة حب». إلى مراحله المتقدمة (مائة قصيدة حب). وقد عرف كيف يجمع بين البوحية (المباشرة)، وبين ربط هذا الحب «الشقي» الجارف المجنون بالأرض والطبيعة والناس وبالزمن أيضاً. وألاحظ هنا أن نيرودا في أبرز كتابين من الحب «عشرون قصيدة حب» و«مائة قصيدة حب» يعود في نهاية العملين إلى نوع من الملودراما، أو الأخرى الدرامية. خط بهاني يبدأ باللمحات الباهرة، والشق المتفتح، ينتهي إلى الفرق. تطور درامي عند نيرودا وكأنه. في عبره غير المباشرة، يجعل الزمن ينتصر.

لكن علينا أن نتبع هذه الغنائية الرقيقة والعنيفة والفاجعة في عشقه إلى ما هو أضخم وأوسع عندما تعانق، وبأجواء خيالية واسطورية عالية الملحمية لا سيما في «النشيد العمومي» (تحفته الكبرى)، أو «سيف اللهب»، حيث يمتزج المس الخاص بالحس التاريخي والاسطوري، لتتداخل فيها الفوارق والحكايات والأساطير والتواريخ في بنية مقاسمة ومفتوحة. فهو في هذين الكتابين عرف كيف يعد الغنائية المتفجرة بالملحمية العالية ووصولا إلى صفاء النشيد.

فغنائته هنا تخترق الميعة التاريخية والذاكرة الجماعية. في لغة مقاسمة، وموصولة بيني عمارتها حجراً حجراً، ونشيداً نشيداً، ومشهداً مشهداً، ولحظة لحظة. إنه الوعي الحاد بالتاريخ اكتسبه من انتماؤه الأيديولوجي، وهو الوعي الحاد بالأسطورة اكتسبه من تراثه اللاتيني، وهو يدرك بكميها العناصر اللغوية والصورية والإيقاعية اكتسب بعضها من ثقافته الأوروبية لا سيما الفرنسية (هنا ما فعله ماركيز وبورخيس).

هذه المناخات «الغرائبية» التي نقرأها في «النشيد العمومي»

إذا هنا تبدأ المغامرة أن تقرأ عاري الذهن، نصاً، تريد أن تتوغل فيه، لا بحثاً عن أفكار ومواقف أيديولوجية وغورية وملتمزة، وإنما بحثاً عن طاقات هذه الشغرية وتمائيرها، وأسرارها، ومتونها، وفضاءاتها، وتراكيبها، ومنتوجاتها وكانت قراءاتي على مدى أكثر من شهر قمة المتعة. والسعادة. والحرية أيضاً. فأخير وجدنا الشاعر بعدما كان ضائعاً في متاهات ما «أغرق» عليه من شعارات وخانات... لكن كل هذا لا يعني وضع حدود بين الشاعر وقصيدته ومضامينها وأطرها الفكرية والسياسية.

على مدى قراءاتي لأعمال هذا الشاعر التشعيلي الكبير وجدت أنه لم «يتخل» لحظة عن الغنائية شاعر غنائي بامتياز. نقول هذا لأن هناك اتجاهات رافضة (كانت موجودة من قبل) ننكر على الشعر أي غنائية أو عاطفية أو حتى رومانسية. ويمثل هذه الاتجاهات شعراء كسبار في فرنسا مثلاً كيرنار نويل أو دنيس روس أو غينيك أو غرومون، أو شارل دوبونزسكي من دون أن ننسى أن جزءاً من ارت السوربالية القائم على التداخبات والقتباس الصورة المجانية والهدر المجاني (التلفاني الألي) واللاوعي السحيق ينفي طغيان الغنائية أو يفتزلها أو يحولها في اتجاهات أخرى، من دون أن تغفل المنص الصوفي الشرقي فيها.

الشاعر الغنائي نيرودا. ينتمي في غنائته هذه إلى سلالة ضارية الجذور في أمريكا اللاتينية وفي أوروبا، منذ رينار، ودوبليه وحتى الرمزية (في بعض جوانبها) مروراً بالهنوب المتدفق. الرومانطيقية: من لامرتين إلى هولدرلين إلى كيتس وبارون وديتمان وغوته ونوفاليس (شاعر الليل). مورو غني ومتنوع يفتخر العاطفية المبسطة المحترانه الميتافيزيقيا والفلسفة والتأملية، إلى حدود الادراكات الحسية في اكتشاف العالم، وكذلك الادراكات الذهنية والعقلانية.

لكن أين نيرودا من كل ذلك؟ أين غنائته؟ لا نبالغ إذا قلنا أنه تأثر أو استوعب أو اغترف من كل هذه الغنائيات. فمن حالات «رومانسية» مبسطة وحميمية وخصوصية وافقته منذ بداياته وهو في العشرينيات، حتى أواخر أيامه، إلى غنائية اختلفت فيها الاحاسيس والمناخات التي توجهها نحو الخارج. نحو الآخر. وهنا لابد من أن نشير إلى أن نيرودا كماركسي (أي كغلائي)، واجه العالم بعاطفية واعية، مجمل التناقضات والاضلاع الانسانية من ظروف الاستبداد، إلى واقع العمال والفلاحين، والشعوب المسحوقة، والظلم الاجتماعي والتاريخ المرتبط بالحاضر، والحاضر المفتوح على التواريخ، وغرورها الاسطورية والخرافية والحكاية والقصصية.

و«سيف اللهب» (متأثران بهذا الأخير بحكاية التكوين بارودي للواقع)، هل تلقى السوريالية التي تعمقها نيرودا، هل عناصر الصورة: جمع المتباعد، أو لم المتناظر، من ارث الدادائية أو السوريالية؟

علينا ان نعرف ان نيرودا التقى السوريالية وافتقر عنها (كربنية شار، ويرينير وارلو وايوليوار وحتى لوركا): اقصد انه اخترن هذه اللعبة السوريالية القائمة على «الدهش... والغرائبي، والصدمة في الصورة والتراكيب». هذا موجود في شعره: المزيج من الابهار الغريب في تركيب الصورة نجده حتى في قصائده الاولى (صدرت في ثلاثة أجزاء)، وفي مجمل أعماله حتى في قصائده الغنائية «الصافية».

لكن علينا أيضا ان نعرف ان نيرودا يبتعد بحكم تكوينه الايديولوجي والنفسى على المجانية، فالصورة المتداخلة عند السوريين مجانية، يسعها الغياب، أو الغيبوبة ولا تنهب ابعاد من ذاتها، أي انها لا توظف في خدمة رؤيا ابعاد منها. وتعديدا رؤيا يتخللها وهي «صارم» بالعالم

الصورة السوريالية تلتقي مناخات الصوفية، والصوفية حواس متلاشية، أو ذاتية، أو نائمة، أو حائلة... عند نيرودا الصورة جزء من المصدر: الصوفيون «نحو عيون مغلقة» يستنبطون بها العالم عند نيرودا الصورة طائفة من «عين مفتوحة» أي العالم. أي ذاهبة الى وظيفة ومعنى وإحياء وفكرة أي حقيقة ما. أي مغادرة لقبهم «الادهاشية» ومجانيتها. يعني ان نيرودا استفاد والى حد كبير من «تقنيات» السوريين، ليدرجها في رؤيا «نقدية» للعالم، أو في نسج متماسك للقصيدة (السورياليون رفضوا مبدأ القصيدة كبناء وإع في اتجاه ان الجمالية المشقولة بعيدة عنهم.

لكن اذا كان نيرودا ترك ما ترك من السوريالية، واخذ ما أخذ، فلأنه تأثر أيضا بالرمزية (البرسمان، جان بول رو، هنري جاييمس، بول فور، وصولا الى مألومه نغاليوري وصعودا الى بوداير وفرين وحتى روميو). اقصد ان نيرودا لعب لعبة الظاهر والباطن (وهي أيضا عند الصوفيين)، الرمز والرموز اليه. أي المجاز الذي يحكم عناصره حكما مشدودا، أو حكما يستقل فيها مبدأ «الاهام» بدلا من التفسير المباشر، سواء عبر الصورة (رامبو، أو الموسيقى (فرايز)، أو الاثنين معا (اليري).

لكن علينا ان نلاحظ ان علاقة نيرودا بالرمزية (كمدرسة) كعلاقته بالسوريالية (كمدرسة أيضا) وبالرومانطيقية، علاقة تقاطع ومغادرة. فهو ابتعد عن الوقوع في التصنيفات. وفي الكاتدرائيات النظرية الصارمة. أي ابتعد عن تبني احدى هذه المدارس كأكاديمية مكتملة. ليستغلها كمفردات. ويكون بذلك قد تحرر من كل ريق او جماعه او لغة جاهزة. (كل المدارس تخضع

لنظريات جاهزة وهذا مقلتها).

نقول هذا من دون ان ننفل ان نيرودا الذي نأى بنفسه عن الارتباطات الجمالية المحددة، قد التزم الفكر الماركسي أو الشيوعي كمنافضل وكحزبي حتى آخر أيامه. هل هو تناقض؟ ربما! لكن علينا ان نعرف ان نيرودا بقي في مجمل نتاجه ذا القزام مفتوح- شيوعي مفتوح. بلا علامات مفروضة ولا ارتباط مقنن، أي انتصر الشاعر على الايديولوجيا. وعلينا ان نعرف انه، عدا بعض شعره السياسي المباشر، كتب معظم شعره خارج هذه الالتزامات الايديولوجية الضيقة، سواء في «حجارة التشيلي» أو في «قصائد الحب»، أو في «سيف اللهب». وهي أعمال مشرعة على الشرط الانساني العمومي لكن عبر توارخ وطنه تشيلي وأمريكا اللاتينية. (هكذا كان لوركا والبرتي بالنسبة الى اسبانيا، ونظم حكمت بالنسبة الى تركيا)، بل وعلينا ان نلاحظ ان نيرودا وظف كل العناصر والمدارس الجمالية في زمانه، في خدمة قصيدته الخاصة. أي قصيدته التي بقيت خارج التصنيف، ولكن يجدر بنا ان نلاحظ انه اذا كان نيرودا من اصحاب الضربات الجمالية العالية، وتلك الكيمائية الحسية في صهر العناصر لصوغ قصيدة متماسكة، فانه في المقابل بقي شاعر الضوء بامتياز: أي شاعرا لم يلجأ وعلى امتداد مراحله (عدا مرحلة شابه عندما انفل بكثير من السوريين أو للرؤية)، لا الى الغموض، ولا الى اللباس (علما بأن صورته بعناصره تؤدي الى اللباس مضيء. أو اللباس بلا تغطية)، ولا الى الصيغ الوعرة، ولا الى عتمة الداهل، ولا الى التمازج اللغوي (كريمون كلينو وفيليب سوب)، ولا الى اجترافات شكلانية، انه كاندبار شاعر البساطة (لا التبسيط)، ولوركا (وان بدت السوريالية اكثر تأثيرا فيه)، ونظم حكمت ذي السلاسة الصعبة. أي ذو سهولة مركبة. وهو بذلك يبتعد عن «ظلمة» الداهل عند فاليري، وانفلاقيه المألوم، وصوفية ريمو. ذلك ان الغموض، اذا كان موجودا عند نيرودا، بالمواصفات (الرمزية أو السوريالية بناء على الاحياء وتراكم العناصر)، فانه غموض شفاف غموض يضئ الداهل، والفكرة، والموضوع. لا غموض طالعا من تجريبية لغوية، أو تكسير متونة، أو تضطيم معان، أو طمس علامات، أي لا غموض تجريبيا متصلا بفكرة منسقة أو بقلق شكلي يريد تطبيقهما. فهو بعيد عن المختبرات، بُعد عن ارادة تسجيل أهداف «طليعية» مجردة. على صعيد التجربة الشعرية، أو تحقيق «بيانات» ايدولوجية ترتبط بجماعة أو بفرقة. فلنفل ان غموضه «صوتي» لا معتم (وانا لا أنفل هذا). غموض العناصر الطبيعية والانسانية في تبادليتها ضمن اطار جمالية ما. ونظن ان استغلال الاساطير والحكايات والتاريخ عند شاعرنا، ما هو

مختارات من شعره

FAREE WELL

أحب حبّ المراكب:

بضع قبل ثم لمضي

ترك تلك وعوداً

لكنها لا تعود أبداً

امرأة تنتظر في كل مرفأ،

البحارة يقبلون ويمضون

ذات مساء ينامون مع الموت

بأسره في زرقة المحيط.

أحب الحب الذي يتقاسم بالقبل، في السرير والحيز.

حب يمكن أن يكون أبداً

وربما أيضاً عابراً.

حب يريد أن يتحرر

ليعاود الحب من جديد.

حب كإله يقترب

حب، كإله لمضي.

غسق ماروري

المساء على السطوح

يهبط

يهبط...

من اعطاه لكي يأتي

جناحي عصفور؟

وهذا الصمت الذي يملأ

كل شيء،

من أي بلد كوكبي

جاء وحده

ولماذا هذا الضباب أيضاً

— ريشة صغيرة مرتعشة —

قبلته المطر

— المحسوسة —

إلا سير أو تخليق في ظواهر غرائبية أو تخيلية تصب في نوع من
الادماش قد يلتقي السريالية لكن يفتقر عنها. أقصد ان كل
اسطورة هي «فعل مركب وادماشي في ذاته يفتح على مجمل
الظواهر العجيبة» و«الغريبة» لأنه يتجاوز الحسابات
«العقلانية»، إلى ما هو مقدس، أي إلى ما هو فوق عقلائي. هذه
هي طبيعة الحكاية أو الاسطورة. هذه الجماليات الغامضة
بمقابلة جسور إلى الأخرة، لا فجوات ولا جدران، ذلك ان نيرودا هو
شاعر الذات وشاعر الآخر بامتياز.

ولكن هل هذا يعني اننا يمكن ادراج نيرودا ضمن لائحة الشعراء
الشميين؟ (أو الشعبيين كما هي حال كثير من شعراء
الانثولوجيا والأحزاب؟). هذه النقطة حساسة جداً. وملتبسة.
ذلك ان نيرودا، هو، اصلاً ذو انعطافات شعبية بطبيعة تركيبيه
وتوجهاته ومفهومه لدور الشاعر والمثقف، لكن هذه الانعطافات
«الفكرية» قد لا تتحقق في ميدانه القصيدة النهرودوية بالشكل
الكامل. صحيح ان لديه كثيراً من القصائد «المناسية» صاغها
لأهداف أنبية كأن يوزعها أو يلقيها في تجمعات عمالية أو
ثقافية أو حتى جماهيرية ثم تطوى بانطواء المناسبة، لكن
الاصح ان نيرودا ليس شاعراً شعبياً بالمفهوم الاستهلاكي أو
السياسي أو الأنبي. فشعره يحتاج إلى تأمل. وإلى درجة ما من
الثقافة، والرعي الجمالي، والتلقي الايجابي (النقدني) أي انه
شاعر نهياً ليقراً في كتاب. لا ليسمع في مهرجان. حتى قراءته
تحتاج إلى جهد قد لا يقوم به سوى «النخب» (مع انه يعارض
مفهوم النخبة). فقصائده مثل «النشيد العمومي» أو «السيف
المثقب»، أو «يوميات الاقامة»... أو حتى حجارة التشلي، هي
قصائد ذات بُنى مرتبة. أي قصائد كتبت ضمن مشاريع كتب.
وهنا نصل إلى نقطة هامة قلما كتب نيرودا قصائد متفرقة،
كانت كل قصيدة عنده (أو معظمها) مشروع كتاب مؤلف بدأه
وصبر ويهاوجس فنية عالية. معظم قصائده طويلة. تمشي في
الزمن (على عكس رينيه شار مثلاً الذي لم يكتب سوى قصائد
قصيرة باستثناء «أوراق هيبنوز»). ويعني ذلك ان هاجس
«الكتاب» كتجربة متكاملة كان يسكن بال نيرودا. هذه الناحية،
وارتباطاً بقصودته المركبة لا المبسطة، تعني القارئ «المبدع»
الجلود، والمكتشف والمتفاعل (لا المنفعل فقط). أكثر مما تعني
القارئ الجوال، أو الهاتف أو العابر.

انه عام نيرودا في وطنه تشيلي وفي العالم كله. عام شاعر كبير
وحالم كبير، وتراجيدي كبير، استخلص في شعره عصارة قارة
كاملة، بكل تواريفها، واساطيرها، واحلامها، وافكارها،
ونضالاتها، ودكتاتوريتها، وسجونها، ومنافها، شاعر القارة
بل هو الشاعر القارة.

هل سقطت في الصمت
- وإلى الأبد- كل حياتي

(مقطع)

الريـح

الريح تمشطني، يدها تمر
أمومية، على شعري.
للذكرى افتح الباب
وفكرتي تخرج وتمضي.
إنها أصوات أخرى أحملها
غنائني من شفاه أخرى
لمغارة تذكاراتي
- ضوء غريب!
ثمار أراضٍ غريبة،
أمواج زرق من بحر آخر،
عشق آخرين، أحزان
لا أجروا على تذكراها.
والريح الريح التي تمشطني،
على شعري يد أموية!
حقيقتي أكملها القمة
ليس لي لا عتمة ولا حقيقة!
نائماً وسط الطريق،
يجب دعسي لأمشي.
قلوبهم تطاني، قلوبهم
السكري بالحمر والحلم.
جسر جامد، اصل
قلبك بالأبدية.
إن مت فجأة
فلن أكف عن الغناء!

مياه راكدة

أريد أن أقفز إلى الماء لأسقط في السماء

من - غسق -

عشرون قصيدة حب

(١)

إنه الصباح المليء بالعاصفة
في قلب الصيف.
مناديل بيض للوداع، الغيوم تمنح
والريح يدفعها يدي المسافرتين.
قلب الريح لا يحصى، ويخط
حيناً الصامت.
أوركسترا لي وإلهي، يهمهم في الشجر
كلغة مفعمة بالحروب والانشيد.
الريح لص سريع يخطف الشجر
ويحرف سهمه الهادر للطيور
يقلبها في موجة بلا زبد
مادة أصبحت بلا وزن، نيران تنحني.
إناء قبل غارق ومكسور
يهزمه للتو ريح الصيف عند الباب

(٢)

إنها النحلة البيضاء، السكري بالعسل، التي
تطن في نفسي، تنكسرين في لوائب بطينة
من الدخان.
أنا اليائس، الكلمة بلا صدى.
الذي حصل على كل شيء وفقد كل شيء.
الملجأ الأخير، فيك يحطم قلقي الأخير.
أنت في صحرائي الوردية الأخيرة.
آه! أينها الصامتة!
اغمضي عينيك العميقتين. فالليل يجنح فيهما.
آه! عري جسدك من التمثال الخائن.
تمتلكين عينين عميقتين تصطفق فيهما أجنحة الليل.
واذرع طرية للزهر وحضن ورد.
ونهدين شبيهين بيزاقات بيضاء.
فراشة ليلية تحط على بطنك.
آه! أينها الصامتة!

ها هي الوحدة وانت غائبة عنها.

مطر . ربيع البحر يطرد بجعاً تائهاً.

الماء يمشي بخطى غارية في الدروب المبللة.

وورقة الشجرة تن كمرىض ..

أيتها النحلة البيضاء، الغائبة، في همهماتك تدوم.

تبعثين في الزمن، نحلة وصامتة!

آه، أيتها الصامتة.

(٣)

فقدنا مرة أخرى هذا الفسق ..

ولا أحد رأنا متشابكي الأيدي

بينما كانت القمة الزرقاء تهبط على العالم.

رأيت من نافذتي

عيد الغيب على الهضاب البعيدة.

أحياناً، وكمدالية

تشعل قطعة شمس في يدي.

واتذكرك وقلبي منقبض

حزين من الحزن الذي تعرفينه في.

أين كنت إذا؟

وبين أي أناس؟

أي كلمات كنت تلفظين؟

لماذا يمكن ان يأتي كل هذا الحب دفعة واحدة

عندما احس نفسي حزيناً واعرفك بعيدة؟

سقط الكتاب الذي كنا نأخذه الى الفسق،

معطفي، قلب جريح، تدرج عند قدمي.

تبتعدين دائماً، ودائماً في المساء

فالى اين يسرع الليل ماحياً التماثيل؟

(٤)

قلبي يكفيه صدرك،

أجنحتي لحريتك.

من فمي يدرك السماء

كل ما كان يرقد في نفسك.

فيك الوهم اليومي.

تأتي، تدي على التوبيجات

غائبة وتحفرين الأفق

تهربين، موجة أبدية.

وقلتها: تغين في الريح

كالصنوبر وأسرعة السفن.

أنت مثلها عالية ومثلها صامتة.

تكتئين فجأة، كما يكتب سفر.

مضيفة، مثل درب قديم.

أصداء وأصوات حنينية تسكنك.

عند يقظتي أحياناً تهاجر ومضى

طيور نامت في نفسك.

(٥)

ابتها الصبية السمراء، الصبية الرشيقة، الشمس التي

تصنع القمر،

التي تنقل القمح وتعذب الـ alque ،

صنعت جسدك الفرح وعينيك المضيتين

وفمك الذي من بسمة الماء.

سوداء، قلقة التفت شمسي بخيوط

عُرفك الأسود، وانت تشدين الذراعين.

وتلاعينيها كما تلاعين نهذاً،

الذي يخلف في عينيك ماءً قائم راكدين.

ابتها الصبية ، الصبية الرشيقة، لا شيء يقربني منك.

كل شيء يتعد عنك، كما في ظهيرة مكتملة.

لك طفولة النحلة الهاذية،

قوة السنبلة، ثمالة الموجة.

مع هذا فقلبي القائم يبحث عنك،

أحب جسدك المخبور وصوتك الحر والنحيل.

آه، يا فراشتي السمراء، عذبة وحاسمة.

انت قمع وشمس وماء وخشخاش.

(٦)

يمكنني ان اكتب أحزن الأبيات هذه الليلة.

أكتب مثلاً: «الليل مزدان بالنجوم وكواكب

الاثور ترتعش في البعيد».

ريح الليل يدور في السماء وبغي:

يمكنني أن أكتب أحزن الأبيات هذه الليلة.

كنت أحبها، وأحياناً هي أحتجتي أيضاً.

في الليالي وكهذه الليلة كانت في أحضاني.

كنت أحضنها مرات كثيرة تحت السماء، السماء

اللامتناهية..

أحبتني، وأحياناً أنا أحببتها أيضاً.

وكيف لا أحب عيناها الواسعتان، عيناها

الواسعتان الثابتتان.

يمكنني أن أكتب أحزن الأبيات هذه الليلة.

أفكر بأنها لم تعد لدي. آسف لأني فقدتها.

(مقطع)

من «عشرون قصيدة حب»

الفن غير المرئي

قصائد أولى

نمشي

نمضي ونفني، نفني الأغاني

التي تملا قلوبنا حباً ونشوة،

وهذه الشكوك المرة التي نحملها فيها

تحت جلبتها الخبورة تحرك أجنتها.

ثمشي ثمشي متعطشين للأوهام،

ووجوهنا تصرخ بالحزن والتعب

ومع هذا نفني: بعيداً في الغابة

نجد النبيوع المنعش المنشود.

نصل متعبين، نحني جباهنا

وشفاهنا الملتهية، الناشفة والمجمدة

تشرب وهي ترتعش من العطش والانفعال

عندها، بهدوء المياه الهادئة

نرى الضوء ينبعث في بؤبؤنا

وينبعث عطش الأوهام من قلوبنا.

سأشرح لكم

سأشرح لكم: عندما كنت أعيش في المدينة،

كان شارعني يحمل اسم كابتن

وكان لهذا الشارع جموعه،

حانات الشرب، أسواق بيع الأحذية

محال المدينة بالمجوهرات.

ما كان يمكن التجول

من شدة ما كان الناس عجولين،

الناس الذين يأكلون، ييصقون،

يتنفسون،

يشربون ويبيعون ملابس.

كل شيء كان يبدو لي مضيقاً،

كل شيء كان يلتهب

ولم يكن سوى رنين

كان من أجل إبهارنا أو اددهاشنا

مضى زمان ولم أسمع شيئاً عن

هذا الشارع، نعم زمان طويل طويل

غيرت أسلوب حياتي، أعيش بين الحجارة

والمياه المتحركة.

الشارع الذي أتكلم عنه قد يكون مات

ميتة طبيعية.

من «البحر والأجراس»

البحر هنا؟

البحر هنا؟ حسناً فليدخل.

احضروا لي الجرس، من النوع الاخضر.

هذا، لا، الآخر، الذي فمه من

التحاس المغلول،

وهذا كل شيء الآن، دعوني وحدي

مع البحر الأساسي، مع الجرس.

أريد الامتناع عن الكلام مدة طويلة،

أريد، أيها الصمت، أن أتكلم أكثر،

أريد أن أعرف، نعم، إذا كنت موجوداً

من «البحر والأجراس».

اغنية حزينة

أمضيت ليالي حياتي كلها
وأنا أحسب، لكن في حساباتي
ما كنت أدرج لا أبقاراً
ولا جنينهاسترلينية
ولا فرنكات
ولا دولارات
لا، لا، لا شيء من هذا.
أمضيت ليالي حياتي كلها
وأنا أحسب، لكن في حساباتي
ما كنت أدرج لا الهرة
ولا السيارات
ولا العلاقات.
لا.
أمضيت ليالي حياتي كلها
وأنا أحسب، لكن في حساباتي
ما كنت أدرج لا الكتب
ولا الأرقام
لا..
أمضيت ليالي حياتي كلها
وأنا أحسب، لكن في حساباتي
لم أكن أدرج لا الأسرة
ولا القبل
ولا الخطيئات
ولا..
أمضيت ليالي حياتي كلها
وأنا أحسب، لكن في حساباتي
لم أكن أدرج، لا الإنسان
ولا القناني
ولا الكؤوس،
لا.
أمضيت في الحرب كلها سلمياً
وأنا أحسب، لكن في حساباتي

لم أكن أدرج لا الموتى
ولا الأزهار
لا.

(مقاطع)

من «أخطاء مختارة».

الزوايا

ثلاث زوايا من الطيور عبرت
السماء على المحيط الضخم
المتدد في الشتاء كحيوان أخضر.
كل شيء جمود موت، الصمت،
الانتشار الرمادي، الضوء الثقيل.
للفضاء، الأرض العاطلة.
فوق كل شيء عبر
طيران
ثم طيران آخر
لطيور سود، لأجسام شتائية، زوايا مرتعشة بالكاد
تنبض
ناقلة من مكان إلى آخر
على سواحل تشيلي
البرد الرمادي، الأيام الآسفة.
أنا هنا بينما ارتعاش
الطيور المهاجرة المنزقة من سماء إلى سماء
تركني غارقاً في ذاتي وفي مادتي
كما في بئر من الابدية
محفورة بلولب جامد.
اختفت الآن:
الرياش السود للبحر،
الطيور المعدنية
للسخور والموج والعواصف
الآن، ظهراً
ها أنا ازاء الفراغ: انه خفاء
الشتاء المنتشر
والبحر وضع

على وجهه الأزرق
قناعاً من المرارة.

من « حديقة الشتاء »

لماذا اذن تحس الاوراق
باصفرارها تتحرر؟

(٣)

سلام الحماسة أهو سلام؟
أبضع القهيد الحرب؟
لماذا يدرس المعلم
جغرافية الموت؟
ماذا يحدث للسنوات
التي تعد متأخرة الى المدرسة؟
أصبح انها توزع عبر السماء
رسائل شغافة؟

(٤)

هل ادركت كم يشبه
الخريف بقرة صفراء؟
وكيف ان الحيوان الخريفي
يصبح بعدها هيكلًا عظمياً قائماً؟
وكيف ان الشتاء يكدر
اكثر فأكثر زرقات أفقية؟
من سأل الربيع
شفافيته الملكية؟

(٥)

أي مسافة بالامطار المدورة
تفصل الشمس عن اشجار البرتقال؟
من تراه يوقظ الشمس
عندما تنام على سريرها الملتهب؟
الأرض هل تغني كجدجد
في الجوقة السمعية

الحزن أهو بهذا الاتساع،
بهذا التماسك، الكتابة؟

(٦)

من أسأل عما
جئت افعل في هذا العالم؟
لماذا أتحرك بالرغم مني

Le froudeus euthousiaste. (1935)

(١)

يا عبدتي. اخشيني، احبيني. يا عبدتي
نحن من سماء اوسع غروب
وقلي ينيق فيه كنجمة باردة.
خطاي اذ تبعد عنك تعود الي.
السوط المسلول عليك يسقط علي.
انت ما هو موجود في ابعد مني.
ما يهرب كجوقة من الضباب المطارد.
قرباً مني لكن أين؟ بعيد بعيد ما هو بعيد.
وما هو بعيد جداً، يمشي تحت قدمي.
صدي هذا الصوت وأبعد من الصمت.
وما ينبت في قلبي كزبد على الحطام.

كتاب الاسئلة

(١)

اذا كنت مت من دون ان اعرف
فمن سأسأل عن الوقت؟
أي اذا في فرنسا، يستنفد
الريبع كثيرا وكثيرا من الأوراق؟
حيث يستطيع أعمى ان يعيش
يطارده طيران النحل؟
اذا اختفى الاصغر يوما ما
فبم سنصنع الخبز؟

(٢)

ماذا تخبي هنا تحت حذبتك؟
قال الجمل للسلفاة.

اجابته السلفاة:

- وانت ماذا تقول لأشجار البرتقال؟
ايكون لشجرة الاجاص من الاوراق
أكثر من «بحثا عن الزمن الضائع»؟

لماذا لا أستطيع أن أكون جامدا!

لماذا أجري هكذا بلا طرق

وأطير بلا أجنحة ولا ريش؟

ومن دفعني الى المكان الآخر

إذا كانت عظامي تعيش في تشيلي؟

(٧)

ولماذا تكون الشمس صديقا بهذا السدى

مسافر الصحراء؟

ولماذا الشمس لطيفة

في حديقة المستشفى؟

اعصافير أم أسماكاً يحفظ

القمر في شباكه؟

لا هنا ضيعوني لكي

انتهي عن إيجاد نفسي؟

(٨)

وفي الفضائل المنسية، هل يمكنني

أن أخطئ بدلة جديدة؟

لماذا تذهب أجمل الانهار

لتجري في فرنسا؟

لماذا لا يحط ليل

غيغارا في فجر بوليفيا؟

هناك، قلبه المفتال، هل

يبحث عن مغتاليه؟

وعنب المنفى الاسود

أوليس فيه أولاً طعم الدمع؟

(٩)

الا تحس ايضا الخطر

في ضحكة البحر المجنونة؟

الا ترى في حرير الخشخاش

المفرح تهديدا؟

الا ترى ان شجرة التفاح

تزهو لثموت في التفاحه؟

الا تبكي، بين الضحكات،

قرب زجاجات النسيان؟

(١٠)

من كانت تلك التي كانت تحبك

في الاحلام، عندما كنت نائما؟

اين ممضي أشياء أحلامنا؟

أفي أحلام الغير؟

الأب الذي يعيش في أحلامك

ألموت بمجرد ان تستيقظ؟

ونباتاتها أنزهر؟

وثمارها الرحية انتضج؟

(١١)

ما الذي مر بهتز في الليل؟

الناس؟ سنايك الحيل؟

أعلى ان اختار هذا الصباح.

بين البحر والسماء؟

ولم السماء، اذا كان الصبح

قد اكسى بضبايه؟

من كان ينتظري في «الجزيرة السوداء»؟

الحقيقة الخضراء أم الاطار؟

(١٢)

لماذا ولدتُ بلا سر؟

لماذا كبرت هكذا وحدي؟

من طلب مني أن أحطم

ابواب كبريائي؟

من خرج ليعيش مكاني

عندما كنت أنام أو الزم الفراش

أي راية ارتفعت هنا

حيث لم أنس؟

مقبرة حب

(١)

ايتها المرأة الكلية: تفاحة اللمم، نار القمر

عطر الحار الكثيف، قطعة ضوء مطروقة،

أي ضوء معتم يفتح بين عموديك؟

وأي ليل عتيق يلامس حواس الانسان؟

الحب سفر، بكل أسف! من الماء والنجوم،
من الهواء الممتلئ، من عاصفة طحين مفاجئة:
الحب سفر ومعركة من البروق
وجسدان ضللهما غسل واحد.
اعبر بالقبل لامتناهيك الصغير
انهارك، ضفافك ذات القرى الصغيرة
والنار الحسية وقد تحولت متعاً
ها هي تجري بدروب ضيقة من الدم
لتسرع كقرفة ليلية
وتصبح في الليل مجرد شعاع.

(٧)

انا لا أحبك كوردة من ملح
الزبرجد.. قرفل نشاب ينشر النار:
كما نحب بعض الأشياء الغامضة
إنما بين الظل والنفس، سرّاً أحبك.
أحبك كالنبته التي لا تزهّر
التي تحمل في ذاتها، خبيئاً، ضوء هذه الازهار،
وبفضل حبك بعيش غامضاً في جسمي
المعطر المغموم الذي يفوح من الأرض.
أحبك ولا أعرف كيف ولا متى ولا أين،
أحبك بلا موارد، بلا كبرياء، بلا مشاكل:
أحبك هكذا، ولا أعرف طريقة أخرى للحب،
أحبك هكذا، بدون ان اكون، بدون ان تكوني
قريباً للدرجة ان يدك على صدري هي يدي
وقريباً للدرجة ان عينيك تغمضان حين أنام.

(٣)

فليثره كل الحب في فمه،
فلا اعاني بعد الآن لحظة ربيع
لم ابع للألم سوى يدي
الآن، يا حبيبي، وقد بقيت لي قبلاتك.
غطي بعطرك ضوء الشهد المفتوح
الابواب، غطيها بشعرك،
أما بالنسبة الي فلا تنسي: اذا افقت ويكيت

فيعني وانا نائم لست سوى طفل تائه
يبحث عن يدك في أوراق الليل
واحتماك القمح الذي تصليني به،
نشوة لاسعة وعتمة وقوة
آه يا حبيبي، لا شيء، سوى العتمة،
عتمة ترافقتيني بها في احلامك
وهناك تقولين لي وقت الضوء.

(٤)

احبي، قبل ان احبك لم يكن عندي شيء:
كنت أتردد عبر الأشياء والشوارع
لا شيء كان يتكلم من اجل اجلي لا شيء. كان له اسم:
كان العالم ينتهي الى انتظار الهواء.
عرفت عندها الصالونات بدون الرماد
عرفت اتفاقاً مسكونة من القمر
والمستودعات القاسية حيث كنا نأخذ عطلة،
وعلى الرمل إلحاح الاستلة.
كل شيء كان فراغاً، وموتاً وصمتاً،
سقوطاً في الاحمال وكل شيء كان نهراً
وبطريقة غير مستبلة كان كل شيء مستلباً،
كل شيء كان ينتمي الى الآخرين والى أي شخص
الى ان منح جمالك وفقرك
هذه الصدقة المليئة بالهدايا.

(٥)

ببساطة يدك ها انت عارية:
ملساء أرضية دقيقة ومستديرة وشفافة،
تلك خطوط القمر، دروب التفاح،
عارية تماماً انت رفيعة كالقمح العاري،
عارية انت زرقاء، من زرقة الليل في كوباء،
النجمة في شعرك ممتزج باللباب
عارية تماماً انت صفراء وضخمة
كأنما صيف في كنيسة من ذهب.
عارية فها انت صغيرة كأحد أظافرك
منحنية، وردية، دقيقة حتى بزوغ الفجر
الذي سيراك تعودين الى باطن العالم

كما في نفق طويل من الاشغال ومن الازياء:
وينطفئ ضوءك ويرتدي ملبسه ويتناثر
ويصبح من جديد يداً عارية تماماً.

(٦)

حبيبتى، من حبة الى حبة، من كوكب إلى كوكب،
انها شبكة الريح وبلادها القائمة،
انها الحرب تأتي بأحذيتها الدموية،
اوها هو نهار السنبلة وليلها.
حيثما ذهبنا، ايها الجزر، الجسور والرايات
قيثارات الشتاء (العابر) والمرهق
يضاعف الفرح الشفاء على الكأس
وبعبرة من البكاء، يجمدنا الأم.
الريح كل الجمهوريات

(٧)

اعلمي انني لا احبك وأحبك
بما ان طريقة ان تكون الحياة مزدوجة
بما ان الكلمة جناح الصمت
وانها في النار نصف برودة.
انا احبك لكي ابدأ بأن احبك،
لكي اقدر على استئناف اللانهائي
ولكي والى الأبد لا اكف عن حبك:
ولهذا لا أحبك حتى الآن.
أحبك ولا أحبك، فهكذا
كان في يدي مفاتيح السعادة
وعائر الحظ، قدر غير وثق.
لحبي وجودان لأحبك
لهذا احبك عندما لا أحبك
ولهذا أحبك عندما أحبك.

(٨)

يا حبي، ياشاعا بجنوناً، آه تهديد الارجوان
تأتين لرؤيتي، متسلقة سلمك النضر
الى القصر الذي توجه الزمن بالغيوم،
يا قلبي المسجون في جدران الصقر.

لا أحد سيعرف ان العذوبة الوحيدة
صنعت شيئاً كريستالاً قاسياً كمدن،
ان الدم فتح انفاقاً عائرة
من دون ان تتجاوز ارث الشقاء.

لهذا، يا حبيبتى، فمك، جلدك
ضوءك واحزانك هي الارث
الحى، عطايا الشتاء المقدسة والطبيعة
الذي يرفع استقباله وعود الاحبة،
عاصفة النبيذ السرية في الاقية
الالتهاب الباطني للزرع

(٩)

العاشقان لا يصنعان سوى رغيغ واحد،
قطرة قمر، واحدة، في العشب،
يخلفان وهما بمشيان ظلين يتحدان
في السرير غياهما شمس فارغة واحدة.
حقيقتهما الوحيدة تحمل اسم النهار:
ارتبطا بخطر وليس بخيوط
لم يمزقا السلام ولا الكلمات
وسعادتهما برج من الشفافية.
الهواء والنبيذ يرافقان العاشقين،
الليل يقدم لهما عطية من الاوراق السعيدة،
والى العاشقين يعود القرنفل.
العاشقان السعيدان لن يعرفا لا النهاية ولا الموت،
وغالباً ما يولدان ويموتان بقدر ما يعيشان
يمتلكان أبدية الطبيعة.

(١٠)

نحن اليوم: امس، بهدوء، سقط
بين انامل من نهار وعينين من ندم
غداً سيأتي بمشيتة الحضرء
ولا شيء، يوقف نهر الفجر.
ولا شيء، سيوقف نهر يدلك
ولا كذلك النوم من عينيك يا حبيبتى،
انت اهتزاز الساعات التي تنقضي
من الضوء الهاوي الى شمس الظلال

وعليك فهي السماء تطوي جناحيها
وتدفئك وتحملك في ذراعيها
دقيقة، بمجاملتها السرية.

لذا أغني للنهار، للقم
للبحر وللزمن، لكل المخرات،
لكلماتك المضينة انها لجسدك الليلي

(١١)

كوتابوس قال ان ضحكك التي يسقطها
كما ينقض العقاب من اعلى الابراج المفاجئة
تعرين، وهذا صحيح، ورق العالم
بلحظة خاطفة مخترة وقرية للسماء
تسقط، وتقفز لغات الندى،

مياه الماس، ضوء النحل
وهناك حيث الصمت يسكن لحينه
رمان الشمس، النجوم، كل شيء ينفجر
مع السماء هو الليل الخالط بهبط،
واجراس وقرنفل يشتعل ملء القمر،
في حين تجري خيول الرحاليين:

انا اعرف، انت صغيرة جداً، ومع هذا
تمطر الضحكة منك كما من نيزك،
الطبيعة تحمل بك اسماً كهربائياً

(١٢)

عوسج، كؤوس محطمة، دموع وامراض
تخاصر ليل نهار غسل السعادة،
ولا جدوى من الراج، السفر، المحيطان:
البؤس يدخل اليك، يا سلام النائمين،
موج الالم مقرباً ملعقته
ولا أحد يسلم من هذا التارجيع،
لا سقف، لا حائط، أي فصل من الوجود:
وها هي الصفة التي يجب تقلدها.
في الحب، لا تجدي العيون المغلقة نفعاً،
ولا الأسرة العميقة، عندما يتن الجرح،
حيث يجب خطوة خطوة الفوز براية.

الحياة دبق، كوليرا او نهر
وتفتح نفقاً دموياً حيث تراقبتا
عيون عائلة ضخمة من الآلام.

(١٣)

الامطار الغزيرة في الجنوب ممطر على ايسلانديا
كقطرة وحيدة وشفافة وثقيلة،
البحر يفتح أوراقه الباردة، ليستقبلها
الأرض تتعلم قدر الكأس المبلل.
آه، يا نفسي، على قبلك ان تهني
هذا الماء الأحاج، مع غسل البلاد،
المطر الذي يملأ السماء ذات الألف شفة،
صبر البحر المقدس في الشتاء.

انه نداء، الابواب كلها تفتح من تلقائها،
الماء يسرد قصة طويلة من الجلبة على النوافذ،
السماء تمضي الى تحت، مدركة الجذور
النهار يعقد ويحل شبكة السموية،
المحبوبة من الزمن، الملح، الضوضاء، الحركة، الدروب
من امرأة ورجل، والشتاء على الأرض

(١٤)

ماتيلدا اين ثراك؟ ألم لاحظ
بين الكرافات والقلب، في الاسفل، ونحو الأعلى
موجة كتيبة متخللة الاضلاع:
ذلك لأنني فهمت فجأة غيابك.

ضوء حيويك افتقده
نظرت مفترساً الأمل،
المنزل وفراغه من دونك،
لم يبق سوى نوافذ تراجيدية،
صامت هو السقف، من كثرة ما يصغي
الى امطار قديمة تمطر، كما تسقط الأوراق،
الريش، وما يحفظه الليل اسيراً:
وهكذا انتظرك كمنزل وحيد
اذا ما رجعت لتقابليني وتسكنيني
واذا لم تفعلني، فنوافذي تؤلمني

الريح في الجزيرة

اصفي لريح حصان:

كم يجري

عبر البحر والسماء.

ولكي يأخذني: اصفي

كم يعبر العالم

ليأخذني الى البعيد.

خبيني في ذراعيك،

هذه الليلة المستوحدة،

بينما يجرح المطر،

في البحر، في الأرض،

بلا عدد، فمه.

اسمعي كم تدعوني

الريح وهي تجري

لتأخذني الى البعيد.

حينك على خبيني،

فمك على فمي،

جسدنا مقلعا

نحو الحب الذي يلهنا،

دعي الريح تمر، فلا تحملني.

دعي الريح تبهر متوجة بالزبد

فلينادي ويبحث عني

جارياً نحو العتمة

بينما انا غارق في عمق

عينيك الكبيرتين

هذه الليلة المستوحدة،

يرتاح الحب.

القصن المسروق

في الليل سندخل

نسرق

غصناً مزهراً.

سنعبر الحائط،

في عتمة بستان شخص آخر،

ظلمة في الظلمة،

الشتاء لما ينقض بعد

وسُيْخَالُ ان شجرة التفاح

تحولت فجأة

شلالاً من النجوم العطرة.

في الليل سندخل

حتى المدى المرتعش

ويداك الصغيرتان وبداي

ستسرق النجوم.

عندها، خلصة،

عندنا،

في الظل وفي الليل،

سندخل مع قدميك

خطي المطر الصامت

ومع قدميك المكوكتين.

جسد الربيع المضيء.

حجارة السماء .. حجارة تشيلي

(١)

بحثت عن قطرة ماء

عسل، دم: تحول

كل شيء حجارة:

دمعاً أو مطراً، الماء

يجري دائماً في الحجارة:

دما او عسلاً أخذاً طريقهما

الى عميق

النهر يُقطع

ضوءه السائل

البيد

يسقط في الكأس

ناره الهادئة تشتعل

في كأس الأرض:

الزمن يجري

كنهر مقطع

يواطئ امواتاً مهيبين،

أشجاراً تجردت

من حفيفها، كل شيء يمشي نحو الصلاة:

الغبار، الحريف، بمضيان

والكعب والأوراق

الماء: وعندما سترى شمس الحجارة تلمع

على كل الحجارة.

(٢)

يوم بلا نهاية تغطي بالماء

النار، الدخان، الصمت، الذهب،

المعدن، الرماد والوقت الذي يعبر... هنا

بقي النهار البلانهاية واقفاً:

الشجرة سقطت هائدة ومفحمة،

عصر غطاها، وعصر آخر كذلك،

الى اللحظة التي، وقد تحول كل شيء حجراً ضخماً

غير من الابدية ومن الورك.

(٣)

اريد ان يستيقظ

الضوء الأسير هنا:

يا زهرة معدنية، اجيبي

عن فعلي:

الجنون ترفع ستار

الزمن الطويل الكثيف

الى ان تولد من جديد

هاتان العينان وتريا شفايتهما.

من «حجارة السماء»

سيف اللهب

(١)

رودو المحارب كان قد هاجر

من عمق الرمال اللامتناهية للصحرَاء الكبرى:

كان عاش عصر الراح الخضر، صاعقة

الخيول، اتجاه برق.

الرعب جعل من الدم رائته

الموت غطاءه بجداره كما

يغطي الليل الأرض

عندها قرر ان ينذر نفسه للصمت،

الى الغور المجهول،

وبحث عن أرضٍ لمملكة جديدة،

بحث عن مياه زرق ليغسل بها الدم.

حيث تنتهي التشيلي ينكسر الكوكب:

البحر والنار، علم الأمواج،

صددمات الركان، مطرقة الريح،

العاصفة القاسية جداً وغضبها الحاسم

قطعا الأرض والمياه: جزر من فوسفور

كبرت، نجوم خضر، أقيّة مدعوة،

عناقيد غابات، استعراضات صاخبة

ففي هذا العالم ذي العطر البارد.

اسس رودو مملكته.

(٢)

آه يا رفيقتي! قال سيد الغابات

لماذا نعرف اننا عاريان؟

كل الثمار كانت ملكنا

عندما علمت البراكين السبعة

انني لا استطيع العيش من دون عينيك،

وانني بلا جسدك احتضر

وانتي اشعر بالضيق في حضورك.

والآن القلعة بلا جدران،

شلالات الملح، قمر السرو،

الغابة، الجنود الغضوب، صمت،

الجنوع الضخمة النجمة، العزلة الفارغة،

تلك التي سمعت اليها وعليها، المملكة العاصفة،

المرّة، المؤسسة من الشمس والمطر،

ومائيل الماضي الميتة

وحفيف الريح بين منحل الشجرة،

الكثافة التي يخترقها غناء شيكو،

كضحكة، كتنشيج، هبوب او هروب،

وثلوج جبال رالون، حيث يبدأ
الأرخبيل الرهيب واجراسه الصقيع،
آه يا رفيقي، حواني - الوردية، وردتي - الزهرة -
تتركني بما اننا نعرف،
انها غابة شجرة الحياة، عنقود
كل نبات، نقل الشرة البرية
غذيانا فجأة، بقينا عارين،
عارين حتى الموت حباً، الموت الماء.
(٣)

ماذا جرى على الأرض؟

هذا الرجل أكان الأخير أم الأول؟

في منطقة من الشقاء والسعادة؟

ولم تأسيس الإنسانية من جديد؟

لماذا كانت تقفر الشمس من غصن الى غصن

الى درجة تأخذ فيها حنجرة عصفور لكي تغني؟

ماذا عساني افعل؟ قالت الريح.

لم تحولت ذهباً؟

قال الفصح، نعم، ما نفع الوصول

الى الخبز اذا لم يعد ثمة ابد ولا أفواه:

الفراغ الأرضي ينتظر

خارج الإنسان او داخله:

كل الحروب قتلتنا حتى آخر واحد فينا،

لم ينجح ابد أي حي.

منذ الحرب الاولى

بالحجر، وبعدها

بالسكين وبالنار

لم ينجح احد:

اراد الموت ان يكرر عنصره

باختراع بشر جدد مخادعين

بشر، يبدأون الآن بالاثم

بالتقاتل - ويقتلنا.

قاييل وهابيل غالباً ما سقطا

(قتلا مليون مرة)

(مليون فلك وبلوى)

قتلا بالمسدس والخنجر،

بالسم والقنبلة،

أخذنا بالجريمة ذاتها

وفي كل مرة كانا ينثران كل دمهما.

لا احد كان يستطيع أن يعيش

لأن المقتول كان مذبناً

لكون اخيه هو القاتل

وان القاتل قد مات:

مات هذا المحارب الأول

لأنه قتل اخاه.

(٤)

رودو، خلفاً وراءه ما يسمى ماضياً،

كف عن ان يكون شريكاً في الجريمة، جريمة،

شريكاً في ما ارتكب ام لم يرتكب، شريك

الآخرين، كل الآخرين،

وعندما رأى نفسه مضرباً بالدم.

الدم البعيد او القديم او الحاضر او الآتي،

كاسراً الزمن، وصل الى قدره،

صار من جديد الانسان الأول من دون نفس ملوثة بالدم،

لم يهرب: كان الأمر أبسط من ذلك:

صار الانسان الأول من جديد وحيداً:

ما عاد احد يريده هذه المرة:

الشوارع المظلمة تنبذه،

القصور الفارغة،

لم يعد في وسعه الدخول الى المدن لأن الجميع هجرها

لم يعد احد في حاجة اليه، كلا، لا أحد، لا أحد!

لم يعد يعرف كثيراً ان كان ما يتبقى

في الافران طحيناً أم رماداً

ان كان ما يتبقى سمكاً أم أفاعي

في السوق بعد ذلك الحريق،

واذا ما كانت الهياكل العظيمة المنسية في الحفرة

مجرد فحم او جنود مفحمة.

(مقطع)



حكيم ميلود*

إيف بونفوا شاعر التناهي والحضور في العالم

الحضور: «الحضور الآني (الفوري) هو حضور متجاوز ورفض لكل حضور.. إنه الحضور اللانهائي لما يظل جذريا غائبا، حضور هو آخر دائما وبلا انتهاء في حضوره. حضور الآخر في غيريته: اللا-حضور» (٢). إن بونفوا عندما يتحدث عن الحضور في العالم، فهو بذلك يطرح كل فكرة متعالية تجعل الأرض مجرد مكان عبور نحو عالم آخر، والحضور حتى وإن كان يأخذ بُعد الضرورة التي لا تتحقق إلا كمطاردة لما لا يحضر، أو لغياب يتحالي عند عتبة الوقتی والآني، إلا أن الشاعر مسكون برغبة القبض عليه

«ما الذي تلتقط إذا لم يكن ما يفلت.

ما الذي نرى إذا لم يكن ما يعتم،

ما الذي نرغب فيه إذا لم يكن ما يموت،

و ما يتكلم ويتمزق؟» (٣)

و حتى الممكن والمحتمل وبعد الاحتمال ليسوا من مكان آخر، إنهم يوجدون في ثنائيا الوجود وطبائعه، وفيما هو قابل لأن يوجد. إن فكرة العالم عند بونفوا تقطع مع كل الإرث الميتافيزيقي، لتؤسس الوجود «هنا»، كآني به قريب من الشاعر الجاهلي الذي كان يجد اللحظة، ويغيب الكائنات الأخرى التي لها قدرة الصمود، سواء بمصلايتها أو جسامتها مثل الجبال والصخور، أو بصدقها الحيوي، وامتلأها الفياض مثل فرس امرئ القيس القريب من جمود الصخر، أو ناقة طرفة التي تشبه قنطرة الرومي. كأن إيف بونفوا، وهو يؤكد على صلابة الحجر في كل شعره، إنما يمتنع بيت تميم من مقبل:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر

تنبو العواد عنه وهو ملموم

أفق أخوة شعرية أخرى، تعطي لسؤال الكائن، تواصل الهم ودوام الحرقه. لهذا اختطف بونفوا مع كل التصورات التي قدمت

تتعدد مسالك و مسارات عمل إيف بونفوا. يحضر فيه الشاعر ليقود جوقه الشخص الأخرى. بأقنعة لا تخفي خلفها الوجه ولكن تبدده وتشظيه ليمتلئ الفراغ بمنحوتات يشكّلها الهاجس وتمسحها الحيرة، طويلا كأنما من أجل سفر بلا طرق ولا أدلاء ولا وصول، قد يكون وراء هذا البحث عن تجليات مختلفة لعطش واحد، رغبة متكثمة في مطاردة الحضور أينما حل، قد يكون هناك في الأنفاس البعيدة دمى أمام ما يأخذ صيغة البقاء صامدا أمام عاديات الزمن، لهذا يحب الشاعر الأحجار وما يحفر عليها، والمنحوتات التي تحرس أرواحا هاجرت منها، قد يخفي أيضا حسد للرسمين الذين باستطاعتهم القبض على الآني والفوري وسريع الزوال وتأييده

بمهارة الخيميائي يبتعد بونفوا في شعاب الإبداع، يجرب ويبحث.. يتعاقب داخله الشعر والرسم والنحت والمسرح والرياضيات والمنطق والفلسفة والتاريخ .. ليقول انشغالا مؤسسا، يعمل بإلحاح السؤال الأنطولوجي، سؤال التواجد في العالم، هنا والآن، في جدل الموت والحياة. والشاعر لا يقف عند ضفة واحدة ليمجدها أو يرثيها، ولكنه يحيا في التعلق الدائم، في الشبهة الباقية من امتلاء الولادة وفراغ الغناء، يعيش في السعد الذي يحمله الأمل الساهر في مسارب المحتمل والمستحيل «يشير العمل الشعري في هذا إلى هاجسه الأصلي إلى مكان انجذابه الذي هو لحظة الفطر، حيث يتأرجح كل شيء بين الحياة والموت وبين الخلاص والهلاك» (١)

يمكن أن نقول أن مدار تجربة الشاعر هو الحضور في العالم، لكن على بساطة هذه الكلمات إلا أنها تستطيع أن تخترق حياة كائن لتعطي به، وتعصف به في امتحان التجربة، وجسامة الحب الذي لا تطيقه ذات مقنوف بها وحدها في المهيب. يتأمل الكاتب الكبير موريس بلانشو، وهو يحاور عمل إيف بونفوا، هذا

* شاعر ومترجم من الجزائر

الوهم والخديعة ليس غريبا أن يسمى إحدى مجموعاته «في خديعة العتبة»، ابتداء من الدين والعلم وحتى السوربالية التي تقاطع معها في لحظة من حياته ثم ابتعد عنها، فظننا «لأنه مارس الرياضيات في فترة شبابه، وتاريخ العلوم والمنطق، فإن إيف بونفوا يعرف عن تجربة ملمح الفكر التجريدي، والفرجة التي يمكن أن يستشعرها العقل وهو يبني صرح المفاهيم والعلاقات الخاصة. لكنه يعرف مثل باشلار، الذي تابع درسه العلمي، أن صرامة المعرفة تتطلب التضحية بالبداهات الآتية، والصور الأولى، التي لا يمكن أن يتخطى عنها لكنه على خلاف باشلار، يرى أن ما يشعر بالحاجة إليه ليس بُعدا خياليا للإبقاء على الجودة الضرورية للحياة، ولكن واقعا بسيطا مثلثا، حاملا للمعنى - وأرضا كما يقول ذلك بالباح (٤)

و ما يعيبه على السوربالية أيضا، هو تركها للعالم من أجل بديل آخر لا ينكشف إلا منغلقا، وطرحها حقيقة أعلى لا تظهر إلا لكائنات مخصصة، مما يفقد أنفاه الوجود الأخرى أهميتها. في تجليات العالم اللانتهية ينفذ الشاعر الفنان ليمجد النظرة والمنظور، من هنا يأتي اهتمام بونفوا بالفنون التشكيلية والنحت والعمارة والطبع المجري... لأنها فنون تقدر أن تقبض الحضور في ملموسه، وتلتقط المادية بكل حيوياتها، الأمر الذي يبدو صعبا في فنون الكلام، إن لم يكن مستحيلا، لأن الكلمات في علاقتها مع ما تسميه تبقى دائما حصة للعملة والغموض والالتباس، تبقى مجهولا ما ينزف في ليل الكلمات... لهذا كان الاختيار الشعري لإيف بونفوا منذ بداياته هو التعويل على الصور والتفكير في علاقتها مع الكلمات، «فكلما كان اهتمام الشعراء منصبا بالفصوص، على الأني، كلما كان اهتمامهم بتقنية الرسم أكبر» كما كتب في «رسم، شعر دوار وسلام»، هذا الاهتمام الذي جعله يكتب كتباً عن الفن التشكيلي والنحت، وعن فنائين تقاطع مع أعمالهم، فأنقذت لوحاتهم ورسوماتهم ومنحوتاتهم قصائده وكتابات من نقص ما، هو كعب أخيل القصيدة التي تحلم في مياه اللون كي تجدد ينابيعها، أو تنقص حجر وطن المنحوتات لثقل صلابه البقاء والصمود، وسطوع الإشعاع الذي يسهر على ما لا يتشكل إلا منغلقا، في مدارج اللون، وعمات الصلد.

يبقى أن حيوية عمل إيف بونفوا تكمن في تلك القدرة على الوقوف في البرزخ بين ما ينهار ويموت، وبين ما هو يصعد الولادة، وما أعظمه من خطر عندما نحرق في هاوية التناهي

ولكن نأمل في الوقت نفسه بما يبتقى. لكن الأمل هنا ليس الوهم ولا أضغاث الأحلام، لأنه أمل لا ينتظر خلاصا متعاليا، ولكن يؤمن بقوى الحياة. لأن «الأمل السني هو ذلك الذي يمر عبر عالم المثل - سماء الفكرة، جمال الأسماء، الخلاص التجريدي للمفهوم. الأمل هو أمل حقيقي بما يزعم إعطاه لنا في مستقبل وعد، ما هو موجود، ما هو موجود وهو الحضور» (٥) لهذا عندما نتأمل كتابة بونفوا نرى ذلك الصراع بين الموت والحياة، فرغم استحواذ الموت على كامل المشهد، إلا أن الحياة تغالب وتعاود لتنتصر وحتى عندما نعود إلى القبسات التي يفتتح بها مجموعاته نجدها تدل على كل هذا ففي افتتاحه «حجر مكتوب» نجد مقتطفا من «حكاية الشتاء» لشكسبير: «أنت التقيت بما يموت، وأنا بما ولد لتو»، وفي «أمس سادت الصحراء يبدأ بقطع من هيريون هولدرين «إنك تريد عالما، قال ديوتيرما، لهذا لك كل شيء، ولا شيء» وقوف الكائن في هذا المفترق العاصف، هو الذي يجعل الريبة تحلق كالطائر فوق المعركة، لكنها ريبة، فيما تستدعي المستقبل وما لا يطاق، تختبر احتمالات الأمل. لأن «الأمل يقول احتمال ما يفلت من المحتمل: إنه، في الأقصى العلاقة المعاد خوضها، هناك حيث نفقد العلاقة، الأمل يكون أكثر عمقا، عندما ينسحب هو نفسه ويتنازل عن كل أمل ظاهر... الأمل الحقيقي - ما لا يؤمل في كل أمل- هو تأكيد الاحتمال وانتظار ما هو موجود» (٦).

بنأى الشاعر بونفوا في ثمانينياته، وهو ما يزال ذاهبا في تعميق هواجسه الأساسية، واختبائاته الخطيرة، وتجذير حضوره بالسؤال الدؤوب، بالأحلام والصور، وعناق الكلمات في ارتحالها الدائم، وبامتحان متعير وبصير لفضيلة البطء الذي تدفعه اللاطمأنينة، ليقف بعق النظرة القانصة لعلاقات الأضواء والظلال، مثلما في لوحة لرسم لم يكمل المشهد، وهو منتظر لسطح اللون الأخيرة، واللمسة التي تضفي ارتجافة الكائن لدمشة أخرى تقف في الانتظار، ليلا يجره فجر يصحو على مهل بأرجوان الأبدية.

الإحالات

١ - مقدمة جون ستاروبنسكي لأعمال إيف بونفوا.

٢ - Yves Bonnefoy, poème, galimard, col. Poésie, Paris 1982 (P 7-8)

٣ - Maurice Blanchot : L'entretien infini Ed Gallimard, Paris 1969 - P (54)

٤ - Yves Bonnefoy - P (64)

٥ - Ibid - P (12)

٦ - Blanchot - P (58)

٧ - Ibid - P (58)

حوار مع الشاعر: إيف بونفوا

الحقيقة الوحيدة هي

الكائن الإنساني المنخرط في تناهيه

• خلال السنوات الأخيرة أجريت الكثير من الحوارات حول الشعر، هل يعتبر ذلك تنازلاً لكسلا أم ضرورة للتفسير؟

• وإنه ضرورة : لأن أفهم نفسي خاصة، إنني أتملّص من اقتراحات الحوارات السريعة، ذات المواضيع الشفوية غالباً، وغير المبهأة جيداً والمختصرة، لأن هذه الفرص لا تؤدي إلا إلى تكرار الأنكار، بل وإفقارها لكونها تأخذ الأشكال البسيطة، لكن عندما يحتاج لي أن أعبر عن طريق الكتابة، كما أفعل الآن، أتمت كثيراً بالأسئلة التي تحتاج الإجابة عنها للسرعة، وبدون الاهتمام باستنفاذها، لأنه من المؤسف بالتأكيد أن لا نجعل مسعانا هو الذهاب، بقدر المستطاع، إلى عمق مشكل ما، وليكن ذلك المتعلق بالشعر مثلاً، لكن ذلك يفتح بالمقابل أن نخاطر في أصدده لم يكتمل فيها التفكير، أو هو مؤجل إلى وقت آخر. ويكون السؤال حينئذ شيئاً محفزاً، ويدعو إلى الذهاب إلى مكان آخر غير ذلك الذي نقف فيه عادة.

• مكان آخر : أنحو فكرة الحدث مثلاً؟ في شعرك لا يشفّ الحدث إلا من بعيد. ومع ذلك فقد عشت مثلنا الراهن المرعب لزمناً.

• ما هو واحد من تلك الأسئلة التي تأخذ، في الواقع، ما نعتله عبر ما لم نتج له الفرصة ليقال، وهو سؤال أرحب به لأنه يتصل بانشغال يومي لي، بالإضافة إلى كونه مصدراً، أو تقريباً واحداً من مصدرين لمشروعي ككاتب. إنني لا أفسح مجالاً للحدث، وللواقعة التاريخية، في أشعاري، لكن رفضي الإنارة المباشرة لا يعني إطلاقاً، أنني غير معني بالقدر الذي يعني به إنسان آخر بالوضعية الحالية للعالم: في الواقع يثير هذا الأخير قلقي، وحتى استنفاري، واستنكاري. وكما أنني مقتنع أن لهذا الخراب علاقة مباشرة مع وضعية الشعر، فأنا لا أجد نفسي إلا شاعراً بالإحساس بمسؤولية خاصة، ولو كانت محدودة، إن لم يكن اتجاه

الأحداث، فعلى الأقل اتجاه التفسير الذي يمكن أن يعطى لها، وإعادة النظام المحتملة لكن يتعلق الأمر إذاً بأن نفهم سواء هذه العلاقة بالشعر، أو الطريقة التي يستطيع بها الشعر الوقوف في وجه الخراب. أجد نفسي مأخوذاً أكثر بهذا النوع من التفكير لا بمجرد رد الفعل على الأحداث المرعبة المحيطة بنا، يوماً بيوم. بناءً على ذلك أعتقد أن الشعر إذا كان طريقاً للتخفيف من هذا الشقاء، فلن يكون ذلك إلا بإحياء نبهه الخاص ثانية، وإنّ بأن نذهب هناك وأن نبقي في عمق العبارة العادية التي من مهامها أن تفك تشابكها مع غارتها الشريرة واستياها ماتها

• لنبقى مع ذلك في الحدث كما عشت، ما هي الذكرى التي تحتفظ بها من تحرير باريس مثلاً، ومن راهن ما بعد الحرب؟

• أي ذكرى؟ تلك الدهشة السجّية، التي أتت بعد الفرح الساذج عندما اكتشفنا في ١٩٤٥ ما وقع في معتقلات الإبادة. ولكن، ولكن أيضاً، ذلك الإحساس اللاواقعي الذي أعطته، في ساعة الحقيقة تلك الأفكار التي هيمت على المجتمع الغربي وما زالت تريد الاستقرار في ذلك، مقابل بعض التبديلات: بعد أوزفيتش لم يكن الشعر هو الذي أصبح مستحيلاً، كما زعم ذلك أحد الفلاسفة؛ ولكن بالأحرى الفلسفة؛ «الأكاذيب الضافرة»، واقتراحات الميتافيزيقا واللاهوت التي فضحها مالايمية لزعمها تأسيس الكائن، في حين أنها لم تؤسس إلا أساطير، وعدم أهليتها في الفهم أو بالأحرى الرغبة في الفهم، كانت تبدو على الصعيد (المسند) للمواقع الأكثر يومية، وفي عمق العلاقة الأكثر حميمية بين الأشخاص، وذلك لانفلاقها على نفسها في الأحكام المسبقة ذات الطبيعة الاجتماعية أو الدينية، ويسبب عجز الفكر المفهومي بدون شك عن التفكير في لا معكوسة الزمان. والاستعجال في الخسارات، وواقعية الصدف، وباختصار القناني الملائم مع ذلك للحياة. لم يستطيع الخطاب الغربي، بالتأكيد، التنبؤ بشيء، ووقف شيء. لم يحسن الاعتراف بالقيم، والقضايا التي يحتاجها التبادل الإنساني. لقد ترك على مَرَّ العصور عقولاً عظيمة تتخبط في تناقضات لا تحل، أو تنهار تحت ضربات الإيديولوجيا التي كانت أقل انهماماً بالحقيقي من

انشغالها بالاستيلاء على السلطنة الأنقاض كانت هنا أمام أعيننا، مدن مدمرة، إبادات جماعية، اغتصابات، وبعد الحرب، الأمل الذي لا يقهر عبر التجارة الرأسمالية أو الستالينية، ولكن سبب هذه الآلام كان لا يزال يخلق فوقهم، ظاهراً بشكل جيد، غمامة سوداء، وهذا أيضاً كان يثير الدهشة، وهو ما كان يتطلب أن يكون إلى الأبد، نكرانا.

أما فيما يخص فكرة الشعر، فلم يكن أمامها إلا أن تتقوى بشكل طبيعي، في هذه الوضعية التي كان يندمج فيها التفكير مع الاكتشاف، يوماً بعد يوم، لما سبب آلام المجتمع. لأن الشعر هو البحث من جديد عن التماس مع ما هو أني في الحياة، وفي العلاقات مع كائنات أخرى ستصبح مطلقة، وهذه التجربة لا يمكن أن تحدث إلا بتخلص الكلمة من الأنظمة المفهومية التي تستبدل هذا الامتلاء الممكن بتمثيلات المجردة، وهي لهذا السبب جزئية، أي بمعنى، متناقضة، وتضادية بالقوة، كنتائج للحرب. الشعر ليس عدو الفكر، إنه بالعكس ينتظر من العقل المدهش الذي يملكه الفكر أن ينظم هذا العالم - الذي يمكن أن يكون أجمل إذا ربحنا ولو قليلاً باقتراحات الامتلاء الحقيقي. وهو ليس حتى عدو أحلام اليقظة الأكثر طوباوية، لأنه يدرك قيمة الأحلام، عندما لا تخفي طبيعتها، لكنه يمتلك وجهة نظر تنجح له نقد الفكر بطريقة جذرية، لتجرّم روح النظام. إن رد فعلي على وضعية ما بعد الحرب، هو تقدير أن الشعر كان هو الواجب الأعظم، الذي كان علي إعطائه الأولوية، ذكرى، هو أيضاً، لا أريد إطلاقاً الابتعاد عنها

• وسارتر في هذه الظروف: عندما غادرت السوربالية سجل سارتر تخليق عنها كيف كان إبراكك للوجودية أو موقفك من التعريف الذي أعطاه سارتر للأدب؟

• طبعاً، فكرتي عن الشعر، هي ما يعطي الأفضلية، في الفلسفة، للفكر المسمى وجودي، أي ذلك الذي يعتبر، مثل الحدس الشعري، أن الحقيقة الوحيدة، هي الكائن الإنساني المنخرط في تناميهِ، أي في الصدفة والزمن. وكنت أشعر بانجذاب كبير لمطالبات شاستون التي كانت تنشطني حقاً، لم أكن أشعر إلا بالإعجاب بالتناقضات المولمة التي عاشها كيرارد، والتي اكتشفناها من خلال الكتاب الكبير لجون وال. لكن هذا هو السبب الذي جعلني لا أحب تماماً خطاب سارتر

الذي كان ينطلق فيه على نفسه الاختصار المفهومي مع متعة العقل التي لا مثيل لفحشها، خاصة في مثل تلك السنوات.

لا شيء وجودي في مثل هذا الفكر الذي بلا أي قلق، والمتصف بشقاق كلي مع الشعر، وحتى بتوجس ما وضغينة انتشرت طويلاً، بتأثير من سارتر في الأوساط المثقفة الأدبية بفرنسا. مع سارتر انبعثت الإيديولوجيا من جديد، الأمر الذي كان يبدو لي بقدر أكبر مضراً لأنه كان يتعلق بالكيان في العالم، من خلال كتابات روائية وفلسفية.

لكنني لم أكن مستعداً من أجل هذا الالتحاق بمروءة هايدجر، تلك التي ارتبطت بالمرحلة الثانية للفيلسوف. سواء كنت محقاً أو مخطئاً فقد شرعت أن فينومينولوجيا الشعر هذه كانت تنحو أن تدعم اللغة التي تحملها بعلاقة حميمة مع حقيقة متعالية، يفترض أنها جوهر الشعري، في حين أن الشعر، الذي هو بالتأكيد لغة، لا يأخذ قيمته إلا بجعل الإمكانات التي تمنحها له اللغة موضع تساؤل. الشعر لا يمكن تمثيله بحقيقة قابلة للصياغة، إنه ليس إلا سكة المحررات التي تقلّب الأرض التي يزرع فيها الفكر بذوره، من أجل حقائق ستبقى متناسبة مع حالات الحياة الاجتماعية • لقد اكتشفت السوربالية أثناء الحرب، ثم ابتعدت عن أندري بروتون، مع الإبقاء على إعجابك به «لم أكرهه» قلت عنه في كتيب حديث وفي اللحظة التي نشئت فيها لوحاته وأشيائه وكتبه التي جمعها في شارع فونتان، كنت من الذين ثاروا. ما هي أهمية السوربالية بالنسبة إليك اليوم؟

• بالفعل ارتدت السوربالية خلال بعض السنوات، ثم تركتها لأنكرنا... وللإجابة عن سؤالك هناك عدة طرق، إحداها بالتوقيع، إذا جاز القول، داخل الكتابة والبحث عن إيجاد طريقها وصوتها أيضاً، من خلال الكلمة العادية؛ وستعلق الأمر حينئذ بالتفكير في طاقات ما كان يسميه بروتون الصورة، هذه القطيعة في شبكة ما تدعوه البلاغة: الأشكال (Figures) وهي وسائل الإدراك العقلي (التفهم). أصل إلى القول، أن طاقات الصورة هذه، وهي واقعية، بالإضافة إلى تلك التي حملت بها السوربالية - أعملت اليوم كثيراً،

للأسف الشديد، من إصغاء اللاشعور مثلاً، الذي يعتبر ضرورياً جداً للشعر.

لكنني أفضل البقاء في المستوى الذي التزمت به، الخاص بعلاقة الشعر بالمجتمع والتاريخ. أشعر شيئاً فشيئاً أن الديمقراطية مهددة في العالم، وشوهدت في القرن العشرين بطرق عديدة وكرثية أيضاً، في مجتمعات بعينها، وهذا الشقاء يتواصل، بطرق أجمل لكن هذه المسلمات مهددة اليوم في العلاقات بين الأمم أيضاً، وفي اللحظة ذاتها التي يفترض أن تتيح العولمة فيها الحق لمختلف البلدان في أخذ الكلمة، لا من أجل إعطاء قيمة للثقافات متميزة—فهذا النوع من التبادل هو قضية أخرى—ولكن من أجل الآراء التي تملكها حول المشاكل الكبرى والمطالبات التي من حقها أن تؤخذ بعين الاعتبار. والحال أن الشعر، من أجل أن يرتقي إلى امتلاء تجربته، هو المكان الذي تتجلى فيه فكرة الديمقراطية للفكر (العقل)، وتضاء وتصبح إلزامية، لماذا؟ لأن عمل الشعر، وقد قلت هذا سابقاً، هو أن يجعل أنظمة القراءة التي يضعها الفكر المفهومي نسبة، هذه الأنظمة كما هي تمثل نسياناً للمتفرد، وللثاني. وفي تمزق الشراع هذا يظهر الحضور الكامل للكانتات الأخرى، وإن يكن في غير مستطاعاً أن نختصرها إلى التمثيلات المجردة السابقة: يجب الاعتراف أن الغير—كما نقول بتشويه—له الحق في الوجود كما هو، وهو كما لو أنه واقف في كرامة وجوده. الشعر يمنحه الحق في وجهه، وفكره، ورغبته الخاصة. وهنا بالذات يكمن أساس النظام الديمقراطي. الشعر هو مباشرة هذا التحديد، وهذا التفكير، وهو على الفور سياسي، لكن فقط بالتجاوز السريع للفضاء البسيط للمدينة، لأن هذا الاعتراف بالأخر، هو بالقدر نفسه اعتراف بالأخر الموجود فينا، في خفايا الأنا الذي ليس هو نفسه إلا تمثيلاً مفهوماً. وهكذا تفتتح الطريق أمام «أنا» كوني، يشكل العالم الطبيعي وحتى الفضائي أفقه.

الشعر هو تغيير الحياة، وبالقدر نفسه تجديد العلاقات الاجتماعية، يمكن أن لا يستطيع معرفة ذلك، ولكن حتى في الكلمات نفسها التي يستعملها، كلمات اللغة العادية، فهو يواصل على الأقل تكثيف التبادل الإنساني. لهذا السبب، أبدت بعد الحرب، وإن كان بطريقة مازالت غامضة،

اهتماماً كبيراً بالشعر السوريالي، وفيما بعد أيضاً. بروتون أيضاً اعتقد أن الشعر هو الموضوع الذي على العلاقة الاجتماعية أن تجدد حيويتها فيه، لتصل ليس فقط إلى عدالة أكبر ولكن إلى قوى الحياة التي توجد حالياً تحت الصاع، لقد عرف كيف يحافظ على موقفه كشاعر في تحليلاته للححدث التاريخي، وقد سبق لي أن كتب ذلك، ولكنني لا أتعب من التذكير به، والدليل على أنه كان محقاً هو أنه كان الوحيد من بين من كنا نسمع لهم في هذه الفترة المليئة بالفخاخ، من ندّ، في أن واحد، بكل صرامة ويدون أي رغبة في الاستسلام للناس، بالنظامين التوتاليتاريين الكبيرين لتلك الفترة: وهو فعل شجاع كذلك لأن أخطاء وجرائم الاشتراكية الحاكمة كان مسكوتاً عنها لضرورة محاربة النازية

• سؤال آخر أيضاً، عن هذه السنوات، وعن فاليري. في تلك الفترة التي كنت قريباً فيها من أندري بروتون، كنت تتابع أيضاً دروس بول فاليري في الكوليج دو فرانس. أكان ذلك من أجل نوع من قوة موازنة للنشاطات السوريالية؟

• أقول نعم، وهذه الرغبة لم يكن لها أي علاقة بالاهتمام الذي كان يمكن أن أبدية تجاه قصائد فاليري. بالتأكيد كنت أحب الكثير منها، والتي كانت تستجيب في أنشغالات لم يستطيع الشعر السوريالي أن يخفف من حدتها. حتى وإن كانت بعض أبيات «المقبرة البحرية» منظوراً إليها عن قرب، لا تملك صرامة الكتابة التي كان مؤلفها يستند إليها، إن هذه القصيدة في مجملها، هي تجل مقدس بلوغ الأثر للعالم الطبيعي في واحدة من لحظاته ذات الراهنية الغيزيائية العظيمة، حتى يتحول الفكر إلى شهادة خالصة كما هو موجود. والانتقاء هكذا بالوضوح، هذه الوصية المتروكة من اليونان القديمة والتي احقرها لاهوتيو الخطيئة والسقوط، كان ذلك مفيداً بالنسبة إلي، على هوامش كتابة سوريالية حكمية ومشحونة بإفراط بالاستهجمات. من جهة أخرى، إذا كانت شعيرة فاليري لا تعجبني قبل هذا بنبرتها التي تؤكد على الفعل، وعلى الموضوع الذي كانت تريد أن تراه في القصيدة، وتقنية الكتابة، كان هناك أيضاً المجفّف الرائع ليندهش أكثر متي بهذا الشاعر الذي كان يفسح العنان

لحزنه الملقز.

لكن القراءة الكبيرة مع فاليري شجرت بها على صعيد آخر، فإذا كانت السوربالية تصر على التأكيد على الكتابة الآلية، وتدفع من جانب آخر، وهي غالباً على صواب، إلى ردود فعل مباشرة وجماعية بالقدر نفسه على الأحداث التي كانت تقع، فإن ذلك كان في نظري، تجاهلاً خطيراً للدور الذي على الكاتب النهوض به. ألم يبق هذا الأخير بهذا الشكل، في مكانه ويكل المتميز، الذي وهو يعمل ويفكر بهذا الشكل، في مكانه ويكل وسائل تفكيره، قادراً إذا أن يجمع في وحدة رؤيته تنوع المشاكل التي يطرحها زمنه على الفكر. مما يتيح له أن يضيف إلى ممارسة الكتابة، المفتوحة في الشعر على أعماق يجعلها، عقلاً قادراً على أن يرى يميناً ويساراً، بالإحساس بمسؤوليته في هذه المنطقة الزلزالية والمدبشة القصصية في الآن نفسه، حيث تنهض المفاهيم، المخصصة بواسطة حركات القصيدة؟ هذا الكاتب لم يكن بروتون إلا ليكون، وهو قد أعجب كذلك بفاليري، ولكن فاليري كان كاتباً بطريقة أكثر اختلافاً، ولا تشكل. وإذا كان يبدو أقل شاعرية، غالباً، فإن هذا الحال لم يكن إلا لينكر بأن التطلع الشعري يلزمه أن ينتصر تقريباً دائماً على المقاومات، ولكن هذا الفعل لا يؤتي ثماره إلا إذا كان الحاجز الذي يعترضه واقعياً، وإلا فإنه لن يكون قد انتصر إلا في الحلم. يحتاج شاعر المستقبل أن يجد في ذاته شيئاً من فاليري ليبليغ الشعر فعلاً. ومع ذلك، فقد جاء اليوم الذي طالبته فيه إرر ادتي الخاصة، وهي تنسحب من المواسم الأولى البهيمه، أن أحتج بشدة ضد الاختيارات الوجودية لفاليري.

• لقد جاء اليوم الذي درست فيه أيضاً في الكوليج دو فرانس. ولم يكن الكرسي الذي شغلته فقط وببساطة كرسي «الشعرية» ولكن «الدراسات المقارنة للوظيفة الشعرية». وتناولت دروسك بودلير مالأرميه، شكسبير، التراجييديا الإغريقية، وحتى دولاكروا أوجياكوميتي، وقد قبلت قبل هذا مهام التدريس مرات عديدة في فرنسا، وخاصة في الخارج، ومما أثار دهشتنا ونحن نرحل في عملك، الأهمية التي يحتلها النقد من حيث الحجم، والذي ينصب على شعراء أو رسامين أو نحاتين أو مهندسين، ما هي الروابط الموجودة عندهم بين

[الشعر والتدريس أو البحث]

•• إن هذا السؤال يتيح لي العودة إلى نقطة انطلقنا، نهاية الحرب، إن هذه الفترة كانت حقلاً من الانقراض، انقراض أيضاً في الروح، لكن شيئاً ما بقي واقفاً، داخل هذا الهباء، وكان مرئياً كذلك، على الأقل لعيني، وتمثل في أعمال بعض الباحثين، وخاصة أولئك الذين لم يكن للأيديولوجيا نفوذ كبير عليهم، بسبب شفهم بالبحث عن المعنى الأصلي لهذه الشذرة أو تلك من ماضي الإنسانية، وكانوا كثيرين منذ بداية القرن العشرين. أفكر هنا بعلماء إنثنولوجيا، وألسنيين، وموزيخي الأفكار، أو الإبداع الفني، هؤلاء المتبحرون والعلماء كانوا يشتغلون على مادة كانت في الغالب وهم فترة أخرى، وحتى لأشكال من هذه الأكاذيب، ولكن عملهم كان رغبة في الحقيقة، لكن أي حقيقة؟

إن تفكيك قراءات سابقة، عرفت مثقلة بالفرضيات الميتافيزيقية وأحلام بظلة ذات طبيعة روحانية واستخراج الدلالات المنسية أو المرفوضة، أياً كانت هذه الأخيرة. ولاتمام هذا المسمى العقل، العقل البسيط لقد بقيت هذه الأعمال محترمة بالكامل، عندما استبعدت أنواع أخرى من التفكير في ١٩٤٤، ومن جانبي رأيته ومازالت أراها دائماً، كما لو أنها قريبة في العمق من الشعر. ألا يتعلق الأمر في الحالتين، بتخليص حضور ما، وحياة ما، من التمثيلات غير الملائمة التي تظلفها.

تبع ذلك وبسرعة أننسي رأيت في بعض المؤرخين، والفيلولوجيين، الضعة التي يجب الالتحاق بها، منذ ١٩٤٥ أدخلني رجل رائع هو لوسيان بيتون إلى مكتبته العظيمة، وأوضح لي جون وال، في كتبه، أن تاريخ الفلسفة يستطيع تأمل الانحرافات، وفي ١٩٥٠ رحب بي أندري شاستل في حلقة الدراسية التي فتحها في المدرسة العليا. ولم أملك إلا أن أتورط في فغ عدد من أحلام اليقظة، بدأت في قراءة بعض المؤلفين الذين درس بعضهم في هذه المدرسة التطبيقية، أو في الكوليج دو فرانس. هكذا استعدت إيماني (ثقتي) إذا أمكن قول ذلك.

لكن لم أعتبر نفسي أبداً باحثاً، ولحساب الشعر كان بحثي عن هذه الضعة، في البداية، ومثل الكثير، أحسست أن فهم ما هو الشعر، وتقرير ما يريده، وكيف يكتشف ذلك، هو المطلوب

الضروري لحدثة لا يكون فيها مكان للإيمانات والعقائد، لربط الشعر بتصويراتها للتعالى. ذلك على الأقل بالنسبة للبعض، الذين كنت واحد منهم، لكن فهم كيفية البحث عن القيام بذلك؟ ألا يجب الاحتراز من ميلنا للنظرية، التي يمكن للحلم أن يفزوها، وإمكانياتنا المحدودة في الفهم أن تهدد بكل بساطة الشعر، وأن تبقيه مورطاً في نزوات المرحلة؟ نعم، ولكن من دواعي السرور أن الشعر ينتمي لكل الأزمنة. وكإصلاح للمفهوم، ولد الشعر مثله من نفس واحد، أي في فجر اللغة، وولدت معه في الحال وظيفته الراهنة، وإن كان في سياق آخر، والحال، بالنسبة لمن يريد أن يسائل بطريقة سليمة هو كما يلي: لكي نتعقب أو بكل بساطة نتحقق من الفكرة التي نخاطر بطرحها. فنطلب من شعراء ومفكرتي الأقطاب السابقة ما أدركوه وعاشوه من الشعر، واستطاعوا قوله. وفي هذه النقطة بالتأكيد تتجلى أهمية المساواة العالمية لقضية الشعر. فمن يريد الخوض في فرجل أودانتي أو شكسبير، ليجد فيهم ما يدل على معنى ما، يلزمه، وهذا ضروري أن يفهم قبل أي شيء كيف أن ما أرادوا قوله تمتع، وتغشى، وحرف في لغة بلدانهم ومرجعيات لحظتهم التاريخية، يجب بمعنى آخر اللجوء إلى أعمال مختلف الباحثين: مؤرخي الكلمات، مؤرخي الأفكار والديانات، مؤرخي الفن، ويدون توسط هذه المعرفة لا يمكن تحقيق شيء جاد. وإذا افترضنا هذا، فإن كل ما ليس إلا سرايتا، سيبدو بديهية. بإيجاز لكي نفكر في الشعر، وفيما يمكن أن يكون له من راعية وفضالة وحتى وحشية يجب الإنصات جيداً لما يقوله الناشر الحذر والمتواضع لنص «الرعويات» يجب استشارة القواميس العويسية للغة الإليزابيتية.

أي كارثة هو الموضع المشترك، الذي نشأ عند شعراء مزيفين على هامش الرومانسية، ووفقاً له فإن ارتياد المدرسة أو التمتع في المعرفة يُفسر بالشعر، الذي يلزمه أن يحافظ على تلقائيته، وقوته الانبثاقية، هذه الحرية المزعومة ليست إلا استسلاماً بأياد وأرجل مقيدة، لأفكار تبسيطية لم نعد نعرف كيف نظرها من حكماً القبلي، واستسلاماً لثأثامات لم نعد نعرف كيف ننقدها، إنه فراغ في الرأس يَئذّر الثغرة الأساسية العظيمة لأن لا تكون إلا سلسلة من ثورات فلاحين، من أجل السعادة الكبيرة لأعداء الشعر، الموجودين

بكترة وفي كل مكان. الشعراء الكبار هم في الوقت نفسه كل العنف الداخلي وكل الصبر من أجل الفهم، يعرفون فح الأمية، وأنه لا يتكسح فقط الضواحي.

• هل يفسر هذا الاهتمام بأعمال الماضي انشغاله الذي تخص به الترجمة؟ فقد، اخترت، مثلاً أن تخصص الكثير من وظيفتي لترجمة شكسبير، حوالي اثنتي عشرة مسرحية، في الوقت الذي يُعتبر المسرحي الأكثر ترجمة. هذه السنة ترجمت أيضاً إحدى كوميدياته كما يحلو لك.

• أستطيع أن أجيبك بأنني أنحو إلى الاعتقاد بأن شكسبير لم يعيش من جديد بطريقة صحيحة في فرنسا، لأن مترجميه المختلفين لم يرسخوا مباشرة في العمق. وفي أنفسهم، وهو الأمر الضروري مع ذلك، إيقاعاً ما، هذا الإيقاع الأساسي الذي يسند البيت ويغير النظرة إذن، التي تدرك المنطق الخاص للنص، وللوجود على السواء. لكن الأكيد أن الانشغال بفهم فكر شكسبير وتصوره للشعر، أصبح ويسرعة أحد دوافع ترجماتي الممتدة الآن شيئاً فشيئاً على مدار خمسين سنة: كل مسرحية، بدون أن أنسى السوناتات، تمثل مرحلة في البحث عن الذات الذي عاشه شكسبير، مع لحظات من الوعي الخافية في بعض الأحيان. هل يجب التذكير؟ بأن الطريقة الأحسن للقاء مؤلف هي ترجمته. ذلك أن المترجم ملزم بالوقوف عند معنى ووظيفة كل كلمة، وكل فكرة، وكل صورة. الأمر الذي لا يفعله القارئ العادي، بتصعيد الإيقاع المتحرك الذي أثبت على ذكره إذا أمكنه ذلك، الإيقاع الذي يتكرر باستمرار في كلماته الخاصة، وفي بدايات جملة، فإنه قادر أن يتابع شاعراً في تجربتيه الداخلية الأعق. إن المترجم، هو القارئ المطلق، المتوغل في العمل الذي أدركه في لحظته التاريخية.

• لاحظت أن المقطع الأول من مجموعتك «عن حيوية وثبات دوف» معنون بـ «مسرح» هل يدل ذلك على علاقة ما في إبداعك بين الشعر والتعبير المسرحي؟

• «مسرح» نعم، هكذا كان يعلن عن نفسه منذ البداية المقطع الأول لـ دوف ولكن في متن الكتاب نفسه أو في النصوص التي جاءت بعد ذلك، هناك صفحات تحت عنوان «صوت» أو «صوت آخر» أو «الصوت نفسه دائماً» هي بالنسبة إلي عبارات اعتقدت أنني سمعتها في الخارج. رغم

هي كلمات لغات أخرى غير تلك التي لعوا لم
أخرى،
تقرأ، في الآثار التي يُخلفها
الجليد والأمطار، والصاعقة؟ ستدفع
برحلك هذا المطلق نحو الأسفل أيضا

- معجزة النار -

وهناك بين أزهار الحقول، تلك التي من شمع
ليست الأقل تأثيرا، مرسومة بلون فاتح
كما يريد الأمل الذي يحلم
حتى في ألم الذكرى.

وغير المصدق الذي يتباطأ بقربها
يأخذ هو أيضا الكأس الزجاجي الصغير،
يرفعه، بشكل يتعذر كبحه، أمام الصورة،
ويعيد بعث معجزة فيها،

ثم يضعه، غير منته، ويواصل طريقه،
مُدركا العلامة ولكن ليس المعنى.
ما الذي يوجد في هذه الشعلة التي ليست إلا
ظلا.

يقول، ماهي الكلمة التي تنقص في صوتي؟

كل شيء ساطع مع ذلك، عندما يحلّ الليل
لماذا في كل حياة تكون سفينة
أكثر انخفاضاً، والماء الذي تفتن أكثر عنفا
في انقذافه تحت القبة الصاخبة؟

- حجر -

كان هناك أمل للبناء هنا،
هنا على هذه الضيقة أو في الكلمات.
كان يلزم أن يُسلم وجهه للشعل
وأن يقلق في الشعل
وأن يعنى من جديد.

أنها تطلع مني، وهناك أخرى أعنونها بـ«حجر» لأنه
يفترض أنها شواهد قبور. أحاول أن أصفي في عمقها لما
تعرفه كائنات، وضعها الموت أمام أمره المحتوم، عن
التناهي أصوات في لحظات وأماكن مختلفة في كل ما
كتفته، أصوات، وإذن مشهد تعبر فيه هذه الكائنات وتلتقي،
وتبادل بعضها الكلام، وتكلمني أظن أن هذا النوع من
المسرح الذي بدون تخيل غير التبصر هو الجوهر نفسه
للكتابة التي تنحو إلى الشعر وهذه الفكرة هي التي تستحوذ
علي في الكتاب الذي أشتغل عليه، والذي نشرت مقطعه الأول
هذه الأيام.

- حجر -

لقد أراد
أن لا يكون النصب حيث توجد بعض
الرموز
التي تحاول قول ما كانه
إلا واحدة من تلك الأحجار التي كانت
تندرج
تحت قدميه عندما كان ينزل، طفلا بعد،
على مهابط منحدر أحبه.
رموز، مُتعددة التمييز لهذه العلامات
التي تجعل كل حجر، مثل
هذا اللوح من أوكسيد الكوبالت، فريدا في
آن
ومشابهها تماما للآخرى.

وحجره هذا، لكي يتكلم
مع هذا المنحدر الذي كان يعني له
كل الجمال، وكل الحقيقة. ها هو
قرب سيل في الأسفل، بين أحجار أخرى.

أيها المار، عندما ستأتي، هل ستنتبه إليه
هل ستفهم أي أحلام، أي آمال

١٩٢٣. ولادة الشاعر في ٢٤ جوان (يونيو) في تور، من أب يعمل في ورشات السكة الحديدية، وأم ممرضة ثم مدرسة
١٩٢٩-١٩٣٤. الدراسة الابتدائية في تور، وقضاء العطلة الصيفية في سان بيير طوارك. عند جديه لأمه.
١٩٣٤-١٩٣٦: الدخول إلى الثانوية. اكتشاف اللاتينية والرياضيات. موت الأب
١٩٣٧-١٩٤٠. يتحصل على منحة الداخلية في ثانوية ديكارت بتور بكالوريا اللغة الفرنسية سنة ١٩٤٠. يكتشف السورالية وأشعار بول فاليري.
١٩٤١. المرحلة الثانية من البكالوريا. يلتحق بالجامعة لدراسة الرياضيات
١٩٤٢. يتحصل على شهادة في الرياضيات.
١٩٤٥. يلتقي مع كريستيان دوترومان، مؤسس الجماعة السورالية «كويرا»
١٩٤٦. قراءة بطاي، أرتو، ميشو، الوار، جوف، وخاصة كيرجارد وباشلار.
إخراج المجلة السورالية «ثورة الليل» (طبع منها عددان) نشر فيها بونفوا أشعاره الأولى
١٩٤٧. القطيعة مع أندري بروتون وجماعته قبل افتتاح المعرض الدولي
للسورالية بقليل، بونفوا لم يكن يقاسم اهتمام بروتون بالسحر والتنجيم.
أعطى الكثير من نصه لمجلة «الأختين» التي تصدر في بروكسل من طرف كريستيان دوترومان.
١٩٤٨. العودة إلى الدروس الجامعية ومتابعة دروس جون وال، وجون هيمبوليت وغاستون باشلار، يتحصل على ليسانس في الفلسفة ثم دبلوم الدراسات العليا حول «بوللير وكيرجارد».
١٩٤٩-١٩٥٢. يسافر إلى إيطاليا، وهولندا وبريطانيا. يتعرف على أندري شاستال
١٩٥٣. ينشر مجموعته الشعرية «عن حيوية وثبات دواء» (منشورات ماركيز دو فرانس). تلقاها النقد بترحيب كبير. يلتقي مع بيير جون جوف.
١٩٥٤-١٩٥٦. يلتحق بالمركز الوطني للبحث العلمي CNRS ويسجل كموضوع لأطروحة: «البليل والدلالة» عند بيير دي لا فرينسكا.
تحت إشراف جون وال وأندري شاستال، يلتقي مع فيليب جاكوتي، جاك ديوان، أندري دي بوشيه، أندري فرينو، ألبرت جياكوميني. وينشر بحثه الأول في تاريخ الفن بعنوان «الرسومات الجدارية

لفرنسا القوطية» (منشورات بول هارتمان)

ويكتب أول نص مخصص لبودلير (مقدمة لديوان أزهار الشرا).
١٩٥٧. يسافر إلى اليونان.

١٩٥٨. يسافر لأول مرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية.

ينشر ديوانه «أمس سادت الصحراء» و«حجر مكتوب» مع رسومات لراؤول أويك. نص فليب جاكوتي عن إيف بونفوا في المجلة الفرنسية الجديدة.

١٩٥٩. يرتبط بصداقة مع بوليس شلوز، وغايتان بيكون، وجون ستاروينسكي. ينشر «اللامحتمل» (مقالات حول الشعر والفن).

أول مقالة لبوليس بلانشو عن إيف بونفوا في المجلة الفرنسية الجديدة

١٩٦٠. ترجمة مسرحية «بوليوس قيصر» لشكسبير وتمثيلها في المسرح.

١٩٦١. ينشر «البساطة الثانية» (مقالات). و«رامبو بقلمه».

١٩٦٢. نصوص ضد أفلاطون الشعرية تنشر مع رسومات لخوان مورو.

١٩٦٣. يكتشف مع صديقه لوسي فين جبال الألب المنخفضة أين يقيمان قفلا.

١٩٦٤. يظهر مقال لجون بيير ريشار عن إيف بونفوا في مجلة «نقد»

١٩٦٥. ينشر ديوان «حجر مكتوب» بطبعة مختلفة عن السابقة. يترجم مسرحية «الملك لير» لشكسبير.

١٩٦٧. صداقة مع هنري كارتني ومارتين فرانك

يساهم في فترة الصيف في مهرجان الشعر العالمي في لندن. يصدر «حلم حدث في مونطو» (مقالات جديدة حول الشعر والفن).

أيضا «الشعر الفرنسي ومبدأ الهوية» مع رسومات لراؤول أويك صدور العدد الأول من مجلة «الوقتي» (éphémère) التي أسسها

غايتان بيكون وجاك ديوان ولأندري دي بوشيه وبول تسيان وميشال ليريس.

ينشر «المحاكمة التعذيبية» ومقالا حول جياكوميني الذي رحل قبل ذلك بقليل.

١٩٦٨. يتزوج مع لوسي فين - يسافر إلى الهند مع أوكتافيو بان، وإلى اليابان وكومبوديا وإيران.

يدرس لمدة سداسي في جامعة برنستون، أين التقى بجورج سفيريس وترجم بعض أشعاره.

يترجم مسرحية «روميو وجولييت» لشكسبير.

١٩٧٠. يصدر كتاب «روما» ١٦٣٠، أفق الباروك الأول، يعمل أستاذ زائرا في جامعة جنيف.

ينشر مقال «بوللير ضد روبينس» في مجلة «الوقتي»
١٩٧١. يحصل على جائزة النقد عن كتابه «روما» ١٦٣٠.

١٩٧٢ ولادة ابنته مائيل- موت أمه- إقامة جديدة في جامعة جونيف
يصدر كتاب «داخل البلاد» عن منشورات شباب الإبداع
١٩٧٣-١٩٧٦ يعمل أستاذًا زائرًا في جامعة نيس- ويبدأ في
إنجاز «معجم الأساطير» (مع مئات المسامعين).

١٩٧٥ يصدر ديوانه «في خديعة العتبة»

١٩٧٦ يصدر كتاب «عن تجربة» مع رسومات لألشنسكي
تخصص مجلة «الفرس» عددا خاصا بإيف يونغوا. فيه مقالات لـ
جون ستاروبسكي، فليب جاكوتي، كلود فيجي-
إصدار كتاب عن إيف يونغوا في سلسلة شعراء اليوم.

١٩٧٧ يقيم لأول مرة في جامعة ال-Vale يكتب قصائد نظرية
وحكايات «حكايات في الحلم»- يصدر «السحاب الأحمر»
مقالات في الشعرية.

١٩٧٨ يحصل على جائزة مونتاني- تصدر أعماله الشعرية بين
١٩٤٧- ١٩٧٥- يصدر «ثلاث ملاحظات عن اللون» مع طبع
حجري لـ برام فان فيلا

١٩٧٩-١٩٨١ يعمل أستاذًا مشاركًا في جامعة إيكس أون
بروفنس- ترجمة كتابه «أصل اللغة وقصائد أخرى»
للإنجليزية

١٩٨٠ يصدر «اللامحتمل impossible» متبوع بـ «حلم حدث في
مونطو» في طبعة جديدة ومنقحة ومزينة.
١٩٨١ يصدر «حوارات حول الشعر»

يحصل على كرسي «الدراسات المقارنة للوظيفة الشعرية»
بالكوليج دو فرانس يخصص الدروس الأولى لـ «شعرية
جياكوميتي»- يصدر «الحجر الذي يقطب المعنى» مع صور
محفورة لـ أنطوني طابيز- يصدر «معجم أساطير وديانات
المجتمعات التقليدية والعالم القديم» الذي أشرف عليه في جزءه-
١٩٨٢ يصدر «الفضضة» مع طبع حجري ورسومات مائية
لألشنسكي.

١٩٨٣ يصدر «غابتان بكون كان سينكلم ذلك السماء» مع طبع
حجري لريمون ماسون، مارساي، إيدومني- يترجم مسرحية
«ماكبت» لشكسبير- يلتقي سوريزي- لا همال يخصص لإيف
يونغوا.

١٩٨٤ يصدر «قطعة من منحوتة في عشب أرض مسورة مازالت
مقفرة» مع صور محفورة لـ أنطوني طابيز

١٩٨٥ يحصل على دكتوراه فخرية من جامعة نيوكاسل (سويسرا)
والكوليج الأمريكي (فرنسا)- يصدر «معجزة النار» مع صور محفورة
لإدواردو شليدا- صدور «إيف يونغوا. شعر، فن وفكر» أعمال ملتقى
مركز البحث حول الشعر المعاصر في بوا Pau.

١٩٨٧ إقامة أولى في إيرلاندا (محاضرات في جامعة ييتس)

يصدر ديوان «ما كان بدون ضوء» وحكايات في الحلم»

١٩٨٨ يصدر: «مرحلة أخرى من الكتابة» وهناك حيث يسقط
السهم» وحقيقة العبارة» (مقالات)- تحليل مسرحية «هاملت»
بترجمة يونغوا في مهرجان أفينيون

١٩٨٩ يصدر: «بداية ونهاية اللجج» شعر مع رسومات
مائية (جونيف) آ- يترجم أشعار «ويليام بيتلرييتس» ٤٥
قصيدة متبوعة بالبحث- ويصدر «عن نحات ورسامين»
مقدمة لكاتالوجات الفنانين (ريمون ماسون، كريستيان،
دوتروسمان، ناصر عسار، ميكولوس بوكور، ألكسندر
هولان»-

١٩٩٠ يصدر «هيلانة من الربيع أو الدخان» مع صور محفورة
لإدواردو شليدا- يصدر أيضا «حوارات حول الشعر» (١٩٧٢-
١٩٩٠)

١٩٩١ يعود إصدار «بداية ونهاية اللجج» متبوعة بـ هناك حيث يسقط
السهم» وكتاب «أربع خطوات في غير القابل للترجمة» (Introducción)
وكتاب «جياكوميتي» سيرة عمل

١٩٩٢ يصدر «الحياة الثانية» مع طبع حجري لـ ميكولوس بوكور
و: «ألشنسكي» العبوات» و- «مقالات جديدة عن بولدير
ومالاميه»- يحصل على دكتوراه فخرية من ترينتي كوليج
(دويلان)

١٩٩٣ يصدر «الحياة الثانية» متبوعة بـ «مرحلة أخرى
للكتابة»- يترجم أشعار شكسبير مسبوقة بـ مقال هل نترجم
شعرا أم نقرأ؟

١٩٩٤ يترجم مسرحية «حكاية الشتاء» لشكسبير.

١٩٩٧ يصدر: الذي لا يزال أعمى» (الشعر) و«دخل بطيء» مع
رسومات تانترية أصلية- يترجم مسرحية «العاصفة» لشكسبير
مسبوقة بـ «يوم في حياة بروسبيرو»

١٩٩٨ يصدر «شكسبير وييتس» كتاب يضم المقدمات
التي وضعها لترجمات منذ ١٩٦٢ لشكسبير وييتس-
يصدر «الأنواع المنحنية» شعر مع صور محفورة لـ فرهاد
أوسطوفاني.

١٩٩٩ يصدر «مطر الصيف» «أماكن وأقدار الصورة» و«درس
في الشعرية بالكوليج دو فرانس» (١٩٨١ - ١٩٩٣)- يترجم
مسرحية «أنطوان وكلهوباترا» لشكسبير مسبوقة بـ «نبالة
كلهوباترا».

٢٠٠٠ يصدر «أندي بروتون في أمام الذات» (محاضرات)
و«مسرح الأطفال» (حكايات) و«تعليم ونموذج ليويناري»
(مقالات) و«الشعر والهندسة» (مقالات)

٢٠٠٢ يصدر «داخل البلاد»- يصدر «الشاعر والانعكاس
المتحرك للتعدديات» (محاضرات)- مجلة أوروبا العريقة تخصص
عددا لإيف يونغوا.

إن علاقة إيف بونفوا مع الفنون التشكيلية مندمجة بعمق مع شعره، وأحلامه، ومع حكاياته ودرسه في الشعرية بالكوليج دو فرانس. فالرسومات مثل الشعر تقود إلى النقاط الواقع في وحدته.

توجد الصورة في أصل المسار الثقافي لإيف بونفوا. إن عالم طفولته كان مفتقرا إلى الصور، والصورة الوحيدة التي تظهر، كانت منبثقة، مهما كانت قيمتها، مثل استثناء أخاذ ومربك: «صرخ لفرانسواز دافوا قائلا: أتذكر طبعاً حجريا ملونا (moithographie)، الله وحده يعلم أية صدفه جعلته يكون معلقا على الجدار في بيت نشأتي الأولى في شارع ألفان-تيو كانت تظهر فيه بحيرة زرقاء، مع سواقي مياه سوداء تقريبا على خلفية من الجبال الوردية، البيضاء في أعاليها بسبب الطلوج (التي كان يقال لي عنها كلمة تحسرن) الخالدة...» وربما بسبب هذه الصورة التي أعتمد أنني رأيتها منذ سنواتي الأولى، كنت مستعدا للبحث والتعرف على نفس هذه الميزة فوق الطبيعة والميتافيزيقية، للبلاد التي كنت أقضي فيها عطلتي الصيفية، تلك التي تكلمت عنها في كتاب «داخل البلاد».

عاش بعد ذلك تجربتين منسبرتين في واحدة: «الفورية (الأنية) في الشيء،» و«الصفاء» في استعمال الكلمة. ثم اكتشف النصوص المكتوبة بالفرنسية، من قبل جده، الذي كان يتكلم اللهجة الباتوية (Patois) كان ذلك «كما لو أن اللانهاني الملازم للواقع - الصورة، يسيل عبر هذا التزييف في الكتابة. لقد التقى» في الأشجار، والأحجار، وتحت رعدو ضفاف البو (Bois)، حضورات أكثر كثافة وجمالا» من كل ما كان يعرف حتى ذلك الحين: «الحضور فيما هو موجود، الحضور الكامل للملوس الذي يهيك كلمات صمته. (...) الرسامون الكبار جعلوا هذا الآني، وهذا الامتلاء الملوس يظهر، كأنهم كانوا أنبياءه. إن اكتشاف لوحات تيتيان وروسان المنسوخة في كتب، تمثل «نهاية الصورة» التي تتحول إلى فغ عندما تقلص إلى مجرد انعكاس للواقع. «منذئذ كانت شخصية هؤلاء الرسامين قوية جدا، ولم يتركوا لي الإمكانية ولا الحق ربما في المغامرة داخل أعماهم تحت غطاء الأشكال غير المكتملة، مثل الطفل الذي يضيق الحدث في غابة حكاية الحوريات. وبدأ نوع آخر من التحريض يصبح قبل الآن أكثر ضغطا».

إن هذا التحريض مزدوج، كما كانت دراساته العليا في الفلسفة وتاريخ الفن. وبالمقابل بين سنتي ١٩٤٥-١٩٤٧ مع

السوريالين تحول إلى الشعر

«لأنه إذا كان ذلك هو صفاء اللغة، والصفاء داخل اللغة، وإذا كثافة النظرة أيضا (...) فإن هذا ما يمكن أن يساعد أكثر في الخلاص أمام أعمال، أمام أماكن من الأرض من غواية الخوض فيهم وعيشهم كصور، والتي ليست إلا بسطا لأفكار، والعلاقات بين الكلمات، وتسجيلات لاستيهامات في شبكات دلالية» لقد أقام أيضا حوارا مع الأعمال الفنية، عبر طريق مختلف وقريب في الوقت نفسه من الشعر: هذه الأعمال التي تقود إلى «ما يجعل في المظهر إمكانية قيام الحضور»، وإلى التقاط للواقع في وحدته وكليته. فعندما اقترح أحد المحاورين على إيف بونفوا أنه «يكتب كرسام» لم يعترض على العبارة. إن علاقة إيف بونفوا مع الفنون التشكيلية ومع الشكل واللون والضوء والشفافية مندمجة بعمق في شعره وأحلامه وحكاياته ودرسه في الشعرية بالكوليج دو فرانس.

في النهضة تشغل مكانا أساسيا في كتاب «داخل البلاد»، ١٩٧٢، الذي ساهم به في منشورات «شعاب الإبداع» التي كان يشرف عليها غايتان يكون لفائدة ألبير سيكيرا. وفي هذه للكتابات ذات النبرة العميقة، يقدم الكتاب رؤيته الشخصية للفن.

مع ذلك خصص إيف بونفوا لـ «الرسومات الجدارية لفرنسا القوطية (grottoque) أول بحث في تاريخ الفن، بمقدمة طويلة لـ ١٤٤ صورة فوتوغرافية لبيير وديفونا. وبقي تقسيم الدراسة إلى مناطق كلاسيكية جدا. وكان يشير في الإحالات أسفل الورقة إلى المؤرخين إميل مال، فوسيون أو لويس ريو، ولكن الأمر كان يتعلق منذ ذلك بقضية تمثيل الواقع، والمحاكاة التي كانت مطروحة: لقد كان إيف بونفوا يفضل في رزنامة كنيسة بريتر شهر جوان أين «تظهر حيوية أهم من الدقة، تكفي ربما لتعوض-للحظة- العلم الحقيقي للرسم وحذافة الروح». إن إيف بونفوا كان يبحث في الفن القوطي عن انبثاق الطريقة الجديدة التي قادت إلى انفجار النهضة، وتجاوز الرمزية الثقيلة، و«الألوان المجدبة في معناها».

في كسباب «روما، ١٦٣٠، أفق الباروك الأول» (منشورات فلانماريون ١٩٧٠)، يستكشف بونفوا الجانب الآخر من مرحلة النهضة: الفترة التي من خلال أعمال كراش (carache) والـ كرفاج (caravage) انفصل فيها تمثيل الشيء والبحث عن عالم مثالي». وقد فسح الكون المنظم لعصر النهضة المجال لعالم كان عليه أن يستخلص نتائجه كشوفات غاليليو. «فإذا كانت الأفلاك السماوية قابلة للفساد مثل الطبيعة الأرضية، (...) فلا يعود للأشياء في عمق شكلها إمكانية كمال هي في الوقت نفسه

حضور الله وامتلاكنا لجوهرة | أي انقلاب في الفنون التي كان لها إلى حد الآن القدرة، والعبء أيضا، في تعيين الإلهي بمعطيات الحواس». إن إيف بونفوا ينشغل بالكيفية التي يعبر بها الفن عن تصور للعالم، وكيف يشهد على طريقة الوجود في مكان. في فترة من فترات تطور الفكر والعلوم «يقول إنني أدركت لأندري شاستل، بكوني تعلمت كيف أنه يجب احترام الحدث (l'événement)، في الوقت نفسه الذي نكون فيه مشغولين بالفكرة، وكثافة الوقائع، اللامنتهية، هناك على الخصوص حين يحاول الإيديولوجي أن يقلصها إلى هذا المظهر أو ذاك من مظاهرها الخداعة» إنه يسأل في بعض الأحيان تاريخ الفنان: فبوسان (Poussin) فردي كثيرا! أكي لا يكون حزمه الشخصي أكثر تقدما على الشروط العامة للحياة الفنية المعاصرة» إنه ينتمي لهذه «الروح المتوحدة العظيمة التي تطالب بكبرياء أن تكون نظرتها وحدها الشكل الكافي أين يختفي قدر» خلف رسم «كله ذهني».

عندما خصص بونفوا مونوغرافيا لألبرت جياكوميتي (منشورات فلاماريون ١٩٩١)، لم يكن يبحث عن وضع سيرة ذاتية للرجل، ولكن «سيرة ذاتية للعمل»، إن ما يستوقفه عند فنان الماضي كما الحاضر هو «الهناء والأنا» حضور الفنان في العالم لحظة تشكل عمله. إن كتابه يفتح على طريق أقرب إلى التحليل النفسي. فلنكن «نفهم جياكوميتي، لنأخذ في البداية هذا الطريق بما أنه يمنح نفسه على الفور: علاقته مع أمه». ولكن ذلك لحمل التفكير أحسن على «الواحد والكل على الحضور أو الغياب في تجربة العالم وبالتالي على الإدراك، مع هذه السعادات أو هذه الكلمات». في نهاية البحث عن الحضور في وجه الآخر الذي اتبع جياكوميتي، يتوقف إيف بونفوا عند المنحوتة الأخيرة المنجزة من الفنان «لوتار جالسا» «في الوقت نفسه هي حجر كلها، مثل مكان الطفولة، وروح كلها، ! إنها تنتصب في الغياب، وفي عدم كل شيء، باستقامة، وشجاعة تكفيان وحدهما للتأكيد على أن الفعل الإنساني هو قبل أي شيء من يؤكد من جديد مسافته عن الطبيعة، مسافة لها من اللاتوقع والشجاعة بحيث يمكن أن نقولها عن المطلق، وهو إذا مع ذلك، حاضر في نهاية العمل، الإنسان الموجود».

إن مسار إيف بونفوا معلم بخصوص مهداة إلى أصدقاء فنانين، مقدمات لكتالوجات، مساهمات في كتب ذات سحب محدود، وفي أعداد مجلات فاخرة مثل «خلف المرأة أو سريع الزوال (الوقتي)» (éphémère) المنشورة من طرف ماغت (Maeght)، ميرو، أويك، شليدا، فراش، ريمون ماسون،

ميكلس بوكور، هوبير، موراندي، بالنوس، كارتني بروسون والقائمة ما تزال طويلة بحيث لا يمكن استنفادها. هذه الكتب تستعد في الغالب في كتب ضخمة متميزة مثل كتاب «حول نحات ورسامين» (منشورات بلون ١٩٨٩). أو تدمج ضمن مجاميع نصية أكثر تنوعا مثل كتاب «البعيد الاحتمال (improbable)» (منشورات ماركيرو دو فرانس ١٩٥٩)، و«حلم حدث في مونطو» (منشورات ماركيرو دو فرانس ١٩٦٧) و«السحاب الأحمر» (للعنوان المأخوذ من لوحة لمتوردريان، منشورات ماركيرو دو فرانس، ١٩٩٢) و«رسم ولون وضوء» (ماركيرو دو فرانس ١٩٩٥).

إنه يوقع هؤلاء الفنانين بالنظر إلى الاتجاهات الكبرى التي تعبر الفن الغربي. أحدهم قادم من العالم الإغريقي - الروماني ثم نبذته النهضة، الحقيقة العقل والمحاكاة، والتشثيل المعطى بصورة شيء ليس في الحقيقة إلا ما أرادت له اللغة. حينئذ تنادي العلاقة بالشكل والقضاء بحقيقة مفهومة، واللون يبقى التعبير الملغوس عن العالم الخارجي، البرآني على الإنسان، الاتجاه الآخر يبحث عن منطلق فيما وراء الكلمات والتشثيل المزعومة دفقة. إن هذا الفن المتعلق بالتجلي العفسي (éphanique) هو الخاص بالقرون الوسطى، ببيزنطة، بيزنات وجياكوميتي، ولكن أيضا ألكسندر هولان الذي كتب عنه إيف بونفوا كتابه «النهار» أو أليشسكي، المعاد وضعه في منظور «شعرية شاملة» (نسبة إلى بلدان الشمال الدانمارك، السويد، النرويج)، من خلال السفينة العابرة للبحر في سلسلة اللوحات المعنونة «عبروات» (منشورات فاما مورغانا ١٩٩٢)، «لقد نجح أليشسكي في إنجاز وصلة رائعة بين خارج العالم وداخل الروح». يحاول هؤلاء الضمانيون، أن يبلغوا خلف اللون إلى الضوء وعلاقتهم بالقدس تتجذر في مادية الأشياء، وهو يبدع رسم المشهد الطبيعي، يرى الرسام «خمياني اللون» ثلاثة ملائكة يظهرون وهم يؤكدون: «إننا الأرض، الأرض التي تدع».

إن الفنانين الذين يهتم بهم إيف بونفوا يشتركون «في شيء أساسي هو الذي يصنع قيمتهم ويجعلهم غير قابلين للتعويض. إنهم كلهم منشغلون بهذا المعنى للحياة، وبهذه العلاقة مع الوحدة، والحضور في العالم [..] وبالتالي فإنهم يضلّعون بما حزنوا على رؤيته يختفي مع بيبكاسو: مسؤولية الروح في شرطها الأساسي وأمام العالم، الذي يعرف اليوم حالة اضطراب ويتطلب تفكيراً كما يتطلب إبداعاً، وجدياً كما يتطلب حرية في الكتابة | إن هذه الحقيقة لا يمكن تحمل معناها إلا بدمجها مع حقيقة أخرى تتمثل في إعطاء المعنى، مما يتطلب استدعاء الذاكرة من جديد وطريقاً مفتوحاً، الشيء الذي لا يمكن أن يحدث إلا في آثار الفنانين».

يشكل عمل إيف بونفوا، منذ الكتابة المصطنعة في بداياتها مع شكل من السكينة، بحثاً ومراساً بالحياة في النهائي فالكلمات ترسم طريقاً نحو شيء أضمن منها. المكان، الحضور.

عندما نشر إيف بونفوا ديوانه «عن حيوية وثبات دوف» في منشورات ماركيز دو فرانس سنة ١٩٥٣، كان الميراث المزدوج للسوريالية والشعر الملترزم في طريقه إلى القصور فبعداً عن الألعب النارية البلاغية التي كانت تدهش أندري بروتون، وأيضاً عن بلاغة الكتابة الملترمة التي لم تعرف تماماً أن تجعل نفسها مقاومة، إلا تحت ريشة رونيه شار، كان على الشاعر الشاب أن يقيم من جديد «فعل وموضع الشعر» الذي كان آخرون قد قاربوا التصريح بأنه «مستحيل البلوغ» فقد كانت سنوات الخمسينيات أوقات «شك»

و لم يكن الشعر يجد سبب وجوده إلا بتدمير أضغاث الأحلام هذه قبل أي شيء.

هذه هي النبذة الجديدة التي منحتها «دوف» للأسماع. تلك الخاصة بكتابة أصبحت ميدان نزال تمثل «حقيقة الكلمة»، رهاقه، «مسرح صراع حيث نرى اللغة تنقلب على نفسها لتبدع كلمات تلقف الكائن فرصة وحظ العودة إليه. إن إيف بونفوا، وهو يعلن حرباً جديدة على البلاغة، ويتحدى غوايات المفهوم، وهو يحذر من السلطة الخادعة للصورة، يضع «الطاقة المفككة للشعر» في خدمة صراع لصالح الحضور والتناهي.

وإن تلك لمواجهة فريدة، عميقة في القصيدة التي تغرف حيويتها من تصادم الإلهامات التي تشكلها، وتأتي في مقامها الأول الصورة والصوت، الأولى متعطشة للجمال والظلود، حاملة للرغبة في اللانهائي والثانية مترددة، محتجة، أين يتمفصل النهائي الإنساني

«أعجد الصوت الممزوج باللون الرمادي
المتردد في أقاصي التشديد الذي ضاع

كما لو أنه وراء كل شكل خالص
يرتجف التشديد الآخر الوحيد المطلق».

الصوت الغنائي عند إيف بونفوا ليس «صوت» أنا» محمولة إلى النبذة الأكثر صفاءً، صوته عاطفياً ومغنى وأسمى. إنه بالأحرى من صعيد النظام الموجه إلى مخاطب، من الحوار، العبارة المعطاة والمأخوذة، إنه منفذ لغوي معطى، لقوى داخلية متعددة، وتخطب بواسطة، وحده يتحول الأنا إلى هو.

إنه موضوع مرفه، وتفاهم غير كامل، إن الصوت الغنائي هو صوت باحث، وعمل مسنود من العبارة في القصيدة

تتحول بجانبه، الصورة المرتاب فيها ثم المعادة إليها الثقة، وسيلة صراع ضد ما كان ملامحه يسميه «الريش السبي» للوهج، الصورة التي «تنشظى فيها الوحدة، وينطفئ فيه الحضور» تنبع «وضوح رؤية غير مفهومية»، وهي أيضاً الملاذ الوحيد الذي في حوزة الإنسان ليقول بواسطة الكلمات ما يصمد أمام المفهوم، والحيوية الوحيدة التي بمستطاعه أن يعقدها لغوياً مع العالم

وبما أن الصورة تجعل إلى عيني الشاعر الكثير من الخدائع لا المعرفة الحقيقية، نفهم كيف أن التجربة الشعرية لا تقوم عند إيف بونفوا على «ترك كل شيء»، ولكنها تفترض ملاحظة مدققة فيما تستطيع الكلمات، أو لنقل حواراً دائماً بين الصورة والصوت. وهو يستعيد بدون توقف الحركة المزدوجة لعب الصور وتمزيقها في العبارة، فإن الشعر هو هذا الوعي الحاد أين تبقى اللغة مترصدة الممكنات وحدودها

هل لاحظنا بما يكفي كم كانت الاستعارات مطبنة ومحددة في البداية حسب النموذج الرامبوي (نسبة إلى رامبو) في القسم الأول المعنون بـ «مسرح» من مجموعة «عن حيوية وثبات دوف» وكيف بدأت تخف وتقل ما أن بدأت «دو» تتكلم» (عنوان المقطع الثالث من المجموعة) وكيف أصبح التفتض بديلاً عن الإفراط في الاستعارات)، والصوت الذي ينطق بديلاً عن مأساة الرغبة، إن كل معنى ومسار كتابة إيف بونفوا يتلخص هنا.

إن المنحى الذي يرسمه هذا العمل الشعري يقود هكذا من الرفض إلى القبول، من خلال صراع مستمر، ويتمثل في مراس متناهي للقبول، مضاعفاً بمجهود جلي للمعرفة، أخذاً قيمة النفاضة، بم أن الأمر يتعلق بأن نغفد من جديد داخل اللغة تلك الروابط التي قطعناها هي نفسها.

منطلقاً من كتابة شعرية مفاجئة، مزمنة، درامية، مثقلة بالاستعارات، أين يبدو في الأساس الصراع بين الوجود والجوهر، وصل إيف بونفوا منذ «تفان» (1959) (devotion) وحتى ديوانه الأخيرة «بداية ونهاية النالج، والألواح المنحنية»، إلى نبذة أكثر خفة وجلاء، ويبدو أنه وجد من جديد ما يعجبه بشكل كبير عند الرسامين الكبار القدرة على ترك «لحظة تشويق تدوم قليلاً في خطوطهم». هنا مثلاً، كتابة شيء مثل مسارة:

«أمس أيضاً

مرت السحب

في العمق المعتم للغرفة

لقد تم استبدال المسرح - ما بعد السوربالي للديابات منذئذ
بمراسم احتفالية وجيزة، وطقوس مرتجلة أو صلوات دنوية
بواسطتها يصاغ شرط جديد لـ «هبة القصيدة» المهداة كلها لما
هو سريع الزوال (ephémère)

هكذا تتجمع النصوص الشعرية المكتوبة حديثاً، في الغالب
حول كلمة، ممارسة الإبدال، لاجئاً بإرادة إلى الاستلهام،
موجزة البهت. إنها تبحث بوضوح عن إيجاد الرسم المضيء
للبيسط من جديد، وتضيق الصورة على الرؤية، وتبحث أيضاً
عن توزيع جديد للعبارة في الفضاء وفي الغالب تأخذ القصيدة
في الوقت نفسه من الحكاية (Fable) ومن اللوحة ما يفتتها،
ويصلها، وتترك وتحتفر من جديد لحظة ما، وتجد فيها الزمن
موضوعاً في منظور، ومنضداً، وموزعاً في فضاء، كما لو أنه
مضبوط في تقاطع الخارج والوعي، متحولاً إلى مشهد للروح
«أنهض، أرى»

أن قاربنا دار هذه الليلة.

النار تكاد تنطفئ

البرد يدق السماء برفقة مجذاف»

راغياً في الحضور، يرفض الشاعر أن يحزن وأن يهرب، ولكن
يبحث عن وجهته، عائداً إلى الخدائن والأخطار، وواضعا أيضاً
من جديد سؤال الأصل

ففي القصيدة بسبب جلانها الملحاح ومجانبتها أين تدوم
بقية أمل، بما أنه تستمر هنا علاقة باللفة والجمال، وإنشابه
للون العالم المحسوس، لرسم الأشياء ولصورة ورغبة البشر
على السواء

«الجمال والحقيقة، لكن هذه الأمواج العالية

فوق هذه الصرخات التي تعاند. كيف نبقي

الأمل مسموعاً في الصخب

كيف نفعل كي تكون الشيوخوخة، ولادة جديدة،

لكي يفتح البيت من الداخل،

لكي لا يكون الموت هو الذي يلغى

خارجاً ذلك الذي أراد مكان الولادة».

لقد كتب جان ستارو ينسكي في المقدمة التي وضعها لأشعار
إيف بونفوا المصادرة عن منشورات غاليمار في ١٩٨٢ أن
النهاية نفسه في هذا العمل «يصبح واضحاً ويسهر بذلك على

المعنى». وبالفعل هل هناك طريقة للسهر على معنى حياة إلا
بمعركة الثمن الغالي المنزوع من الدوغمانيات والخدائن؟ هنا
يمكن كل مجهود إيف بونفوا الذي تعيد كل قصيدة بالنسبة إليه
هذا التوضيح وهذا السهر، متحجلاً «التكرار» كشرط حتى
للتطور. إن الكلمات ترسم دائماً طريقاً إلى شيء أكثر قيمة
منها هي نفسها المكان، الحضور، والقصيدة لا يمكن أن توجد
إلى يفتح طرق كؤود باستمرار.

هكذا لا تصبح المسألة هي قول الأشياء من حيث صمودها (ما
استطاع القيام به غيلفيك وبونج) ولكن التقاط الحضور بطريقة
أكثر جذرية. فالواقع وحده في ما ديت لا يستوقف إيف بونفوا
إلا قليلاً بقدر ما تستوقفه الطريقة التي ترغب بها الكائنات
الإنسانية في هذا الواقع، وترفضه، وتفقده أو تجده من جديد. إن
هذا العمل الشعري المهموم بـ «الكثافة الأنطولوجية للواقع»،
والغريب على العادية، يرفض أيضاً كل نوع من الفزعة الدينية
الشعرية). فالشعر ليس حلم الكلمة التي تتحول إلى لحم، ولكنه
لغة البلبلة، التي عوض أن تنفصل عن اللحم، تعيد ربط العلاقة
معه وتضطر إلى صياغة ما يهمننا قريباً جداً من وقتيته
وحرارته. وبدون أن تكون له أي قيمة سحرية، فلا يملك إلا أن
يبعث بلا حدود عن وضع شروط حضور ليس من صلاحياته
أن يجعله يحدث. إنه يكتفي ببسط الديكور ورسم الشخص،
وإعطاء المعنى لرهانات مأساة ليس هو نفسه مسرحها

يحدث مع ذلك أن علاقة ثانية تنسج داخل الصوت الشعري مع
الامتلاء السعيد مع أرض الطفولة التي تمزقت، وضاعت
وانهارت أنقاضاً. الصوت «يبعث العالم من جديد، ويشترف، في
العشب الفقير» على «الأزهار المبعثرة» للفرديوس القديم. إن
الكتابة الشعرية تتذكر البدء، وتكرره، وتتوجه من جديد إلى
المستقبل في القرب الكبير من الأصل. إنها تتابع عمل الولادة
في الحضور. وهي تعرف أن ما أعطي في البدء يجب أن يُفقد. ولا
يبقى إلا العطش شراباً. لا رجعة للمسيح، ولا تجل إلهي، فلا
يمكن معرفة الحضور إلا منفصلاً، مثل رعشة سريعة، أو مثل
النأمل الطويل لعزلة. ومع ذلك فالقصيدة توجد لأنها استطاعت
أن تؤمن أن العتمة ستنتقم، ولأنها شعرت بالليل العميق،
وأحبت أكثر الأمل اللامعدي لضوء ما.
في الشعر يلزم أن تكون قد أملنا، ثم فقدنا اللانهائي لنعرف
النهاية في سطوعه.

الهوامش

- ١ - أستاذ في جامعة باريس
- ٢ - نانتيير، نشر مؤرخاً، تصادف أساطير خفيفة (منشورات ماركيز دو فرانس).
- ٣ - «الشاعر الحائر» (منشورات هوسيه كوري).

وشا عمران *

١ - لا أشبهك أيتها الروم

بعد قليل

ستغامر الذاكرة في انحدار الحياة
الوجوه الفارغة ستعرف أن تحتفظ
بالملمح المتكسر

والأيدي سوف تغادر خفية
وحده ذلك البرد الجامد
سيقف منتظراً

أهو الخوف

حارس هذه السنين الدائنة
أهو اليقين
هذا الذي لا يحرس شيئاً

أيتها المدينة

بعينين صامتتين

وقلب داكن

ثمة امرأة تراقب الطريق

وكمثل ليل ناس نجومه

ثمة رجل يتساقط

مودعاً حضوره نحو البعيد

ثمة خطوات

تتساقط أيضاً

٢ - أليسو

* شاعرة من سوريا

فجأة الأرض ترتب نفسها... الموتى المتعالون
يلملون أرديتهم..

والماء المتواري يسيل بضجيج بين الحجارة
التهتكة... فجأة.. تعبق تلك الرائحة والمسافة
مهما ابتعدت... صفر... يصبح الحنين قصائد
متلاحقة والشغف يسيل مع القمر أو يشع كما
الصباح... الشغف عنوان لكل دقيقتين أو لكل
ثانية انتظار...

الأرض ترتب نفسها غير عابئة... الماء المتواري
يسيل بين الحجارة التهتكة باستهزاء... وحدهم
الموتى يلملمون أرديتهم... مشفقين.

والكلام صرخة تطلع من السحيق... الكلام
ارتعاش في الجلد... وجل في الأصابع... الكلام
خدر لذيد يسبح القلب... الكلام أيضاً محطة
لكل خفقة ترقب...

ها هي الأرض ترتب نفسها بلا أسئلة... الماء
التواري ينساب بين الحجارة متمهلاً... الموتى
المتعالون ما زالوا يلملمون أرديتهم مشفقين...
وحده الغياب يفيض حقيقته الساطعة... الغياب
يطلع من النافذة الضيقة... يدخل الجدران...
الغياب أشكال على الجدران... الغياب بجلال
قسوته يفيض على الجدران... يدخل السرير...
ثم يفيض على السرير...

بلا مبالاة: تحاول الأرض ترتيب نفسها... الماء

التواري ينساب بين الحجارة الهازئة غير عابئ...
والموتى يلملمون آخر أرديتهم مشفقين...
بينما الغبش يمد خيوطه في الجهات المتعددة...
الغبش بيديه الطيبتين يلون الوجوه... الوجوه
التي لا نعرفها... الوجوه التي نعرفها... الوجوه
التي نعرفها جيداً... الوجوه التي اخترعناها...
الغبش أيضاً يلون أرواحنا المجهولة متشفياً...
هل أنهدت الأرض ترتيب نفسها... الماء التواري
أما زال ينساب بين الحجارة الهازئة... هذا
الرداء الأخير هل نسيه الموتى المتعالون...؟
أم هو العبث من يشهر حضوره الآن... العبث
بسخريته القاتلة العبث... ها هي الأرض تنساب
بين الحجارة المتهتكة...

٣ - أصدقاء

الأصدقاء المهورون بالوحشة
الأصدقاء المعلقون بين خيوط عناكب الذاكرة
الأصدقاء الأليفون
الطيون
العاشقون
الأصدقاء المرميون على قارعة الروح
الأصدقاء الموشومون بغيابهم الأبدى
الأصدقاء...

فقط

٤ - انعكاس

تلك الموجة العالية
تلك الموجة المتكسرة
باندفاعها الحائر نحو جهة مضطربة

خيل إلي
انها روح مشتتة
تقاوم الاطمئنان الأخير
تلك الموجة
المستوحشة
الجدران المتكسرة
ظلالنا المتروكة على الجدران المتكسرة
ظلالنا
القائمة

أما من يد تغفلت سوى
هذه الريح...؟!
أما من فم يحضن هذا
الصراخ الناشز...?!
الغبث... والماء التواري يعيد ترتيب نفسه...
الغبث... يوقف الموتى المشفقين... نللملم نحن
آخر أرديتهم... ثم تغادر ذاهلين.

٥ - صهوة

الصامتة جداً
كمثل كرسي في مقهى مهجور
كنت أقف قبالتها
تشارك الصمت نفسه
أنا معطفي الأسود الهالك

وهي بثوبها الأصفر الأزلي

كنت أقف قبالتها

ظهري للمدينة

ووجهي للبحر

وجهها للمدينة

وظهرها للبحر

كنت أقف قبالتها

لا شيء مما يحدث خلفي يعنيني

لا شيء مما يحدث خلفها يشغلها

كنت أقف قبالتها

أحسدها على ثباتها الدائم

تحسدني على حركتي الممكنة

كنت أقف قبالتها

أفكر بالرجل الوحيد الذي يرافقني

الرجل الذي تعرفت إليه للتو

وتفكر بالملايين الذين عرفتهم طويلاً

ولم يرافقها أحد

كنت أقف قبالتها

قدماي لا تكادان تلامسان الأرض

ورأسي

أخفض من شجرة تنهاوى

قدماها مغروزان في زمن عميق

ورأسها أعلى من إله متكبر

كنت أقف قبالتها

أشفق على وحدتها الناصعة

وتشفق هي

على وحشتي الملتبسة

كنت أقف قبالتها تماماً

قبل أن أصبح رقماً عابراً في لوح حسابها العتيق

تلك المفردة الشاهقة

تلك المنارة العتيقة

٦ - وصل

المدينة التي أعرفها جيداً

الشاطئ الذي طالما توه خطواتي

المقهى... حيث أستطيع أن أحصى الطاولات

والفناجين والمنافض

الأرصفة

تلك الشاهدة على لحظات غبطتي

غرف الفنادق

وحشتي الطويلة

تلك التي تعرفها جدران الغرف جيداً

أرقام الهواتف التي أحفظها غيباً

أصحابها

خبيتي الدائمة

الأصدقاء

النيمة اليومية

الحزن

الموت الذي يتسلق عظامي

بعد كل رغبة

تفاصيل

تفاصيل

تفاصيل

الذي باشرني صوته فجأة
كمثل مطرٍ مستلٍ من الصحراء
الرجل الذي عرفته بالأمس فقط
الذي
وزع الدهشة
عاصفة
حول
يقيني

٧ - صوت

لم يقل شيئاً
...
...
...
أنا
اخترت
أن

أسمعه

٨ - أطياف

(إلى سيف الوحي)

الأطياف العالقة بأرواحنا
غير عابئة
الموت المستريح على أسرتنا
سنوات الهروب
والصراخ
والألم

السلالات التي تعبر الذاكرة بقسوة
هل تكفيها مقبرة واحدة

كي ننام مطمئنين...

٩ - غريسة

(إلى إسكندر حبش)

ليست اليدان فقط
لحظات النشوة الهاربة
الحريف الذي ينتظر
مثلنا
السنوات التي تغادرنا
ما من أبٍ يوقف كل هذا الموت
ما من
كتابة
أيضاً
...
...
١٠ - شيبه

(إلى أحمد جان عثمان)

هل اخترنا أمكنة لا تشبهنا
هل انحزنا إلى ظلالٍ لا طائل منها
كان علينا التواطؤ مع الفراغ
حيث لغز السقوط
يلدمني عالياً
جداً

١١ - جسر

(إلى قاسم حداد)

منذ ظلامٍ أخير
منذ لغةٍ لا توقف ظلاماً أخيراً

ألا تكفي امرأة كي تدل
على سطوتك

لا أشبهك أيتها الصحراء
هي الريح في قلبي
لا أشبهك أيها البحر
هو الرمل يشاطئ عيني

هناك في اللامكان
حيث الريح تحالف الصمت
حيث العالم يبحث عن ظله
هناك

حيث يرتعش الزمن
غريب «أنت»؟
....

تعال نتقاسم القفار

أن نعبر الأسماء
أن نتبادل السنين
أن نستأنف هذه الأحجية
حيث ما من تنمة
ولا تمهل

غريب أنت...؟
....

تعال نتشارك العزلة
والأرض الذائبة

منذ ما لا يسمى
ولا يشفى

منذ تشبث بنات نعش
بجثة السماء

منذ شك أخير
متحالف مع ارتباب قديم
منذ آخر حجر

كي يسند
تلك الذاكرة

....

١٢ - وحشة

(إلى رولا حسن)

كعصفور متشبث بحجرته
ممسكا الذاكرة دون أن نتبه

بينما الوحشة
تعلقنا طويلاً

على شرفاتها
كمثل نعناع
يرفض أن يفقد
لونه

أيها الطريق
ألا يكفي العابرون

كي يدلوا عليك
أيتها الأضواء

ألا يكفي صخبك كي يدل
على المدينة

أيتها الوحشة

تأويل

ذات مساء
خرج الليل ثائراً على أهل المدينة
بسلاح لم يعرفوه من قبل
ذبح أحلامهم وحمل نساءهم
في عربة مظلمة
وحين استيقظ الرجال
غضبوا
وبللت دموعهم أقدامهم
انتظروا أن يحلّ الليل
فيطلبون الثأر .
لكن كلما حلّ ليلٌ
غَطُّوا في نوم عميق
واستيقظوا ،
يصرخون ودموعهم تبلل أقدامهم
في انتظار أن يحلّ ليلٌ
يطلبون منه ثأرهم .
هكذا مات أجدادي في الليل
دون أجراس أو عويل
كانوا نائمين .
ونحن وجدنا أنفسنا
نحب أبانا الليل
نصلي له
وكلّ مساء
نصبه في الكأس الأخيرة .

* شاعر من مصر

كوة لوضيعة

هم الآن
يسكنون ملابسهم
إذ يحسبونها ملكة
ليست من هذا العالم
يحملون قلوباً
يعتقدون أنها سوف
تعمل فيما بعد .
بيوتهم لا تصدّق وجوههم
وهذا يساعد على
إطالة أعمارهم
إذ ما قبض الموت
أرواح البنات .
حين أدركوا أن
ملابسهم قد شاخت
والشوارع تضحك
على أقدامهم
حملوا مدنهم فوق ظهورهم
وطافوا يفتنون :
يا أمتا الكرة
التي لم تحرز هدفاً واحداً
في مرمى أحلامنا
يوماً ما
ربما نقتلك
بركلات الحظ .

تهامة الجندي *

التقط الفضاء
بشاشتي
كل مساء ...
أجوب مناطق التوتر والتماس
أدخل المدن الغريبة
ألتقي الكتاب والفنانين
وكل الشخصيات البارزة
وحين يدركني النعاس
أسلم جسدي التعب
لفراش بارد
تهزه وحدتي ...
...
يأتيني سادة العالم
من مجرّين ...
تحتشد سمائي بالطائرات
ويغرق البحر بالجنود والعتاد
إرهابي ...
من ...؟
أنا ..!
وكيف أكون ...؟
أنا
حفيد عبد الله الصغير ...
ورث الخزن والدموع
سليل القهر والرعب
والمدن المستباحة ...
أنا
المبعثر بين الحدود
المسجّى على رايات النصر
والمنجزات
قربان الأنظمة ...

أنا الأعزل
المقيد
المحاصر
السمجين
المنفي
المهاجر
أنا القليل
مذ ولدتني أمي الأرض ...
...
دروبي مقفلة
سمائي طواها الغياب
وأنا أصارع
عزلي
أبحث عن مفاتيح الحداثة
أقضي أمام الشاشات
أتعلم
أعمل ما لا يطاق ...
وما من ابتسامة باركت تعبتي
أو يد امتدت لتسند يدي ...
أربعون عاما
لم أدخل معترك الحياة
لم أعص أحدا
لم أرفع صوتي
احتجاجا على أمر ...
أربعون عاما
أستجدي
قليلًا من الرحمة
يا رب
لم أعد أقوى
على حالي ...

* كاتبة من سوريا

وفي نفسي، وقعتُ

آمال موسى*

فارغا من كل هوى يموت
من وقع في غير طينه.
وسكن النفوس المجاورة
منتشيا بقصص حمراء
كالشهوات تمتص منه البياض
وتسطو على يا قوتة
في عمق الماء.
الا تبت نفس
لم تقع في نفيسها
ولم تملأ القنديلين
بوجهها المفتوح في الماء المرتعش.
فهل أن نفس النفس، لا تطرب
أم ابتلاء المرء، أدماه الوقوع
في غير نفسه.
من وقع في غيره
كمن تهاوى
* شاعرة من تونس

من الثريا في ليل غاسق.
ومن أدرك في عناصره الحلول
كمثل من قطف النجوم
عند قرن الشمس
وقد عرشا بخاتم الملك.
قليلًا، جربت الوقوع زمنا.
ظننت في الجنان نسيان
وفي التنزه اغتسال
وأن ذهاب النفس طويلا عن هواها
فتح
أرى فيه
ما ينقص الطفل ليكون مريدا
وآدم كي يُسمى
بطلا في الخلق.

يا أيتها النفس
بيتي أنت
وسريري
وثوب نومي الشفاف.

فيك يرقد السوء
 وفيك أعد بأصابع
 كل الخلق، خطايا السابقين.
 كأنك امرأة
 وكلنا رجال نسكنك فرادى.
 نلقاك وسعا
 وسكنا عبقا بالعنبر
 وبدخان معطر ببخور القدامى.
 حين تستفردين بي
 تكبر وحدتي الى
 أن أصبح صغيرة.
 وأشعر أن جنوني لا يضاهيك.
 في هيكلك الزنابق
 يعود الدفء
 إلى قطرات
 الشمع العاطفية.
 وحدها الشمعة أكثر مني ذويانا.
 * * *
 كل الواقعين في
 أنصافهم المتوهمة
 ناقصو هوى.
 قلوبهم مشرّبة للعشق
 يبدون الحين
 وروعة الانصراف
 إلى حمالة الخطب
 في تفتيت تصوف
 يضيق على فؤاد
 ينبض بأكثر من صورة.
 فمن ذا التي تشفع
 لنفسها غير نفسها
 ومن ذا الذي يستبدل
 وقوعاً بتهشم
 أقسم أني لن أروم غيري
 وعد نفس
 وعث بلادها الشاسعة
 وفصوصها اللامتناهية.
 ولذة يشبه عنبها ثدياً مرمياً
 سقط في نشوة أنثى.
 أعود إلي
 أوراقا وتوتا
 أنتشي بعناق
 البعض لبعضه
 وصلاة كلي لكوكبي
 وأحفرني بثر عميقة
 ماؤها أخضر،
 كعينين من زمرد.

ابتسام أشروي *

وشاح أحمر

خطبتك أنا
أفعتان حول شجرة
نزوتك أنا
خطفتك من سرير امرأة
وسقتك ماء
غوايتك أنا

وشاح أحمر

ورقصة البطن عبر الرمال
موسيقى الناي
وكأس نبيذ تشع في صحراء
إني في نهاية الطريق
قذف بي الحب بعيدا
فاحملني ولو لليلة واحدة
ستراي في صور مختلفة
يتساقط المطر بشدة
وترتعش الأنامل والشموع
وعبر جسدي ستكشف سر الكلمات
متعطش أنت للحب

فاتبع صدائي

سنشرب نخب الريح
ونرقص على ترانيم الجرح
ستبادل القبل
وهي تتساقط على جسدينا
كحبات العنب

* شاعرة من المغرب

إني ناضجة

فاحمل فيض قلبي
وبادلني هوسي
وجنوني
إني أخاف هذا البياض
فدعنا نلتقي.

إحساس

هذا الاحساس يغمرني كالبركان
فأخرج إلى الشارع
والأمطار تهطل
فأظل أعدو
وأعدو

لعلّ المطر يغسل جراحي
قال: افتحي أبوابك إني قادم
فرايت الموت بهيّا فوق سرير الماء
ونحن نمارس الحب بشغف فاتق
قلت له:

سيبتلعنا الطوفان

فأقفل النافذة

وظللت أبحث عن مفتاح النهار
بصارعني البياض والصمت الهائل
أنتكون كلماتي قد قتلتها؟
أم يكون في سرير امرأة أخرى؟
إني أكاد أجن
والساعات تتناقل.

نفصلنا واو عطف.. لا يملك زحزحتها

نبيل سبيع *

قد غارت أذنك
أو اشعلت السيكرة
حين سألقي نكته بانخة
نضحك لها معاً
مثل بطيختين مفلوعتين
أسفل الدرج

انسي أمر البطيختين على كل
واسأليني فيما لو كان هناك سياج
يحفُ البركة
أنا ساهز رأسي
فأقنعك بأنني اصفيت لك بالفعل
وأنني قد ذهبت الى هناك
من قبل

الطريق إلى البركة

نحاول، مرات وبلا طائل،
أن نشيل واو العطف من بيننا
فأرفع صوتي بشيء
كان أقول أن ليس بيننا حواجز
أو أخبرك أن أهالي قريتي
كانوا يعيشون في أي مكان آخر
غير القرية
وأن أمي
كانت تربي دجاجة
تأتي بأي شيء آخر

لنلتق مصادفة في الشارع
أنا سأسألك مراراً عن حالك
(في محاولة لنقل صفر الصداقة
إلى مكان أنسب)
وأنت ستبتسمين بالموازاة
(لأن الصفر ظل مكانه كل مرة)

بعد ذلك ضعيني في أذنك
كي أدعوك لعمل لفة متأنية
حول البركة الراكدة
في بال أحدنا

لا نوافقي من أول وهلة
زمي شفتيك أولاً
ثم قولي إن وقتك لا يتسع
لأية لفة

.....

أنا سألح، بصوت مسطر،
من عتمة اذنك

في الغالب،
ستكونين قد قبلت الدعوة
حال قلت شيئاً
بخصوص جماليات اللف
حول بركة راكدة
وأنا لن أكون

* شاعر من اليمن

غير البيض
وأنتي عشت هناك - طيلة ذلك الوقت -
على بيض تلك الدجاجة

يزاول نفسه كما يجب
أسأليني ثانية
وسأغمض عيني هكذا
لأؤكد

توقفي هنا للحظة
إشارة المرور حمراء
والسيارات تصدم فعلاً
تصدم إلى حد تأكدها من ذلك
والمهم ألا تتوقف ويشعر السائق
أنه موجود

هل ستنتظريني هنا
ريشما أذهب
إلى ذلك السور
لأستند إليه
وأصلح من قرارة نفسي
سأنهمك في المهمة لثوانٍ
وستكون فرصتك لتابعة
كيف يصلح ولد سيء مثلي
من قرارة نفسه
لا تقلقي من أي خراب
قد يحصل فجأة
تصوري قرارة نفسك
مقلوبة كجورب
ومغمورة في طشت مليء بالصابون
فإذا ما اخضرت الإشارة
اعبري لوحداك
أنا سأبتعدك بالسور وقرارة نفسي
التي تتكلم فيها رسوم خائفة
من زمان

أنت ابتسمي
وتحدثي بدورك
عن شيء في حياتك
يشبه بيض دجاجة
أنا سأعتبر كلامك صحيحاً كله
وأفكر في ما هو أكثر ميتافيزيقية
من اشتراك اثنين
في مشي واحد

خلال هذا
تذمري بأن حقيقتك اليوم
أثقل من حرف جرّ
أنا سأنصحك
بأن تعتمدني، في حمل الحقيقة،
على ذكرياتك
أكثر من اعتمادك
على يدك

في الزحمة
لاحظني أن شيئاً
يسقط منك ببطء مسرحي
أنا سأرفعه (ببطء مواز)
سأبتسم وأقول:
ذكرياتك
لا تصلح كمثبات لشعرك
أنت ابتسمي في المقابل
واسأليني فيما لو كان داكن شفاهك

جالسة على حافة البركة

تدلين ساقيك... بدوني،

القي بأي شيء في البركة

(هل لديك ما تلقين به وقت الحاجة)

فكري أنني تأخرت

أو لا أعرف المكان

فإذا كان داكن شفاهك

يزاول نفسه ما زال

قولي به أنني ولد سيء

بلعته قرارة نفسه في الطريق

(هل ستقيوني، هكذا، على البلاطات)

انتهبي إلى أنك لم تضعي فهرست

في نهاية قلبك

فإذا ما وضعته

تغاضي عن سقوط البعض منه

واتركي لمن بقي

أن يتعرق في حاله

(هل ستبللك هذه اللعبة)

لا تخافي تشنج الدراما

وارتفاع مسدسها فجأة

أو تصوري نفسك نظرة مرتدة من جدار

تذكرني أن الخائفين وحدهم

من يرتدون الملابس الأنيقة

فإذا لزم الأمر ققططي أصابعك

(هل أصابعك معك)

تأكدي دوماً

من سلامة ظلامك الشخصي

كلما ازدادت حدة الإنارة

واخفني بالك بأن علاقة الواحد

لا تبقى جيدة

سوى بالشوينجم

(هل لديك كفايتك منه)

لا تشيلي الكائنات الحزينة

التي تكرر غرقها في الموسيقى

جِدْ وهماً طيباً تكلميه

عن الأرواح التي تخجل منك باستمرار

فتسقط على أرضية غرفتك

(هل تقذفينها بالمخدرات وما تقع عليه يدك)

لا تبقي صامته

قولي أي شيء

كبي يظل الزمن موجوداً

وتأكدي من أن الموبايل بحوزتك

ما دام الزمن ليس شيئاً آخر غير الكلام

(هل تفكرين الآن بشيء)

لا تفكري بالتخلص من واو العطف

التي تفصلك بإخلاص عن الآخرين

أو تسمحني لأحدهم أن يقفز فوقها

فيجرح مشاعرهما ويرتطم بك

(هل واوك بودي جارد محترف)

فضي ذهنك من قلامات أظافري هذه

لا تصوري أنها حروف قصيدة

فيفوتك أن تطلبي إلى واوك

تعلم:

- الانجليزية

- الجودو

- حشو المسدس

- مناورة مشاعر الآخرين

- إقناعهم أن ليس بينك وبينهم حواجز

- التوقيع على شيكات بلا رصيد

- اختلاس النظر إلى الماضي

- تلبيع جزمة المستقبل

- وحلاقة الأحلام

وضاح اليمسن *

للمرة الثانية تمزق قميصي أيها الوطن
حسنًا.. سأخبر والدتي بذلك..

فانتازيا.. «هل تسمعي يازجاج؟!»

أبواق السيارات في زحمتي لا تتوقف

إلا إذا بدلت جسدي بشارع عريض

واسترحت على طاولة تشرب الشاي معي

عندما يتناولق عليها فيلسعها

لست خرافيا إذا طلبت من رجل المرور وقف

زحف الصراصير

إلى السوق وعلى الوجوه الراكدة..

ليت العالم يصبح مكعبا كي لا يتدحرج أكثر،

فحين أسافر

من الباب إلى النافذة، ومن الدولار إلى المرأة

ترهقني خطواتي

لأن حذاء السنوات ضيق..

أحتاج لتخفيضات في الأسعار كي أطلب وطنا

(تيك أواي)

أو أرسل وطنا بالفاكس إلى مكتب تاجير

عقارات..

عدة أعوام ولم أصل إلى الشماعة بعد..

* شاعر من اليمن

فموكيت الغرفة مزدحم

بالفقراء..

وأنواع الفقراء عديدة مثلا فقراء (كريستيان

ديور) و (بريتش بيتروليم)

وفقراء (سامسونج).. وهناك على الموكيت أيضا

فقراء

يحبكون اللغة العربية

الألف حرف بدوي جاء يسعى وبني خيما من

عدة طوابق

كقصور الجنة..

علمنا كل الأسماء : (روتانا) إسم فتاة غجرية

(هوت بيرد) قاموس في علم الأعضاء

(ودرج) شاب مثقف وعاطل عن العمل

ستمضي أعوام قبل وصولي إلى الدولار لأنأكد

من أرقام المحمول

وأنا.. لا أعرف من سيحملني؟ وأنا سأحمل

من؟

آخر (ماسيج) قالت : أن قبائلنا تغني أغاني رعاة

البقر

يا أمي.. يا أمي

وطني مزق قميصي

فعلى ماذا سيقع (الكتشب) وطبق السلطة؟

العالم عولنا فصرنا عوا لم

العالم شيننا فصرنا أشياء

العالم بضعنا فصرنا بضاعات

العالم مكنتنا فصرنا.. مكائن

العالم أفقدنا عذريتنا فصرنا حوامل.. وأتسع

الفق على الراتق..

جاءت عرافتنا ونصحت ببخور ولبان ذكر،

وباطالة الشعر

باستخدام شامبو (دوف) و (هيد أند شولدرز)

الجديد ، وبكرم (فير أند لافلي)

لتبييض البشرة

ولا فائدة..

ولد جنين يشبه أحد جنود (المارينز) حتى أنه

ورث نفس الوشم

على ذراعه الأيسر...

كان المرحوم (بوب مارلي) يعني GET UP STAND UP

و محمد سعد عبدالله : خلاص حسك تقولي

روح

أقص يا أمي ..

أن وقوفي أمام المرأة طويلا جدا جعلني أرى

الأشياء بظهوري ومن الرؤيا:

١ . كل أطفالنا الذكور من المارينز .

٢ . كل أطفالنا الإناث شيكات واجبة الصرف .

٣ . اللغة العربية لغة رابعة بعد الانجلىش والعبرية

ولغة الاشارات .

٤ . خيل لي أن المشعل في يد عمثال الحرية يشبه

العصا، والتاج على رأس المرأة يشبه قبة

العسكري، ولتتمثال وجهان الأول أمريكي..

والثاني أعرفه من قبل لكني لم أميزه..!

في إحدى زياراتي للمريخ العام الماضي كنت

أعاني من الإمساك، فوجدت ملحا انجليزيا.. في

غرقتي ملح انجليزي.

كان المريخيون يحتفلون بشرب بيرة (هينيك)،

وعندنا توجد بيرة (هينيك)

كان المريخيون يستخدمون صابون (لوكس)،

وهو الصابون الذي أستخدمه

كان المريخيون يدخنون (المارلبورو) وهي تباع

لدينا ..

وعلى هذا تقدمت بطلب الجنسية

يا أمي.. اكتشفت أن أبناء عطار د وبلوتو

ونيتون على علم بالموضوع بسبب

أجهزة الـ (FBI) و.. (CIA) فانتازيا

يا أمي .. وطن مغلي خير من وطن فاتر

وأن بعد أن مزق وطني قمصاني أشعر بالبرد

حتى أكاد أتجمد

أبواق السيارات في زحمتي لا تتوقف

إلا إذا بدلت جسدي بشارع عريض

وأسترحت على طاولة تشرب الشاي معي

عندما ينلني عليها فيلسعها .



إكلوف

ترجمة: هشام بحري *

هي القوة تتعارك، لا أنت! مع من تتعارك القوة؟
ليس هناك من ضعف إلا ضعف الداخل
وهو أيضاً آت من الخارج، من ذلك الغيب
الزاحف في الأسافل، متغير العالم، جياش غامض
مهدد وجذاب، فتشعر كيف تصارعك أذرع
قوية

هي القوة تتعارك، لا أنت! مع من تتصارع
القوة؟

حقاً أقول لك: لست إلا مكاناً تم اختياره،
جوالاً تحاول الشمس والريح معاً تجريده من
ردائه، معاً،

في آن واحد! وليس كل على حدة.
بارد كالثلج في الظل، متوقد كجمرة في
الشمس
أبريل الروح

(٢)

تقول «أنا» و«هذا يخصني» ولكن الأمر رهان:
أنت في الواقع لا أحد! والواقع عار من الأنا
والشكل، هو خوفك من ذاك الذي بدأت
تلبسه

خذ واكتب

للشاعر السويدي لجنر إكلوف (١٩٠٧-١٩٦٨)

(١)

خذ واكتب
عن الحياة والأحياء
عن الموت والأموات
عن حب واكره،
عن شرق وغرب أبداً لن يلتقيا،
أبداً لن ينفصلا وبالكاد يدركان
يتحسسان ويتابعان بعضهما البعض
كما ينبغي على كل إنسان
حين يحب أو يكره
أغني لذلك الشيء الذي هو وحده
يصالح بيننا، الشيء الوحيد العملي،
سواسية على الجميع، يندر أن يقوى الإنسان
على التخلي عن السطوة، عن الأنا والقبل،
عن ذلك الشيء الوحيد الذي يضمن له السلطة

(٢)

انبعثت من رمادي - عاطفة مفكرة
يتلعها لج هلامي فتسبح فيه
لم يخلق الإنسان إلا ليشهد: فخذ واكتب!
ليس هناك من قوة إلا قوة الداخل
وهي قادمة من الخارج، من هذا الغيب
المتحرك في الأعالي، ترمقها بين غيوم نورها
منها إليها
نور غير واضح الملامح - تسيل عليك جلمودية
حتى تشعر أنك تصارع

* كاتب مقف في السويد

وتصرف مثله فتسمى نفسك «أنا»، متشبهاً
بآخر عود خوفاً من الفرق، وفي الواقع أنت:
لا أحد!

نظم، قيم إنسانية، حرية الاختيار: كلها صور
رسمها الرعب
في قاعات الواقع الفارغة، الرعب من التعامل
مع أي شيء

يتعدى الخطأ والصواب، أي شيء يخلق ما وراء
المعنى واللامعنى! في الأصل أنت لا أحد!

أنت خارج الخير والشر،
مكان تم اختياره لوقوع الخير والشر، الحيوان
العلوي

في صراعه مع الحيوان السفلي، تدرك الحقيقة
أحياناً كهوة

على حافة الطريق ولا تتجرأ أن تعرف
ولا تريد أن تعرف، أنت يا من يخاف أصفر
الحفرة!

في الواقع أنت لا أحد! مكان، هندام، اسم، وما
عدا ذلك

لست إلا أمنية: أناك أمنية، وتراجعك أمنية
أخرى وخلصك أيضاً أمنية

كل ما أخذت فقد أخذته مقدماً - خلاص؟
ليس هناك من خلاص! أنت تحلم وتتهته
خلاصاً!

بعث يبعث! قدوس مقدس! لأن تلك هي
أمنيتك

ولكن مصير الإنسان ركيزة لا تتغير
وها أنت قد وضعت حجراً آخر في بناء
أمنياتك

بعد أن تحققت لك أمنية جديدة من بين آلاف

وآلاف

الأمنيات الممكنة، تحققت وأضحت ضرورية،
وبقينا

وفي النهاية تحولت إلى واقع، تماماً كما حدث
لك - من البداية

لم تكن إلا أمنية، كهذا الاسم السحري
الذي وهبك إياه والدك كي يحملك من
الظلمات

ومن اللا أنا، ويفصلك أنت أنت عن ألف شبيه
وشبه شبيه، ومع ذلك فأنت في واقع الأمر لا
تملك اسماً

أنت كالليل والظلام - في الواقع أنت
لا أحد

(٤)

هذا الجمال الذي كنت أبحث عنه حتى الآن
لم يكن إلا ممرجع المفقرة

والحكمة التي ما زلت آمن بها: جبن القافر
ولكن، من انتظر المصالحة فهو غير متصالح
ومن انتظر الخلاص فهو محكوم عليه

رفض الذات؟ لا، بل أعمق الإيمان،
إيمان لا يكتسب إلا بعد أن يشك المرء في كل
شيء،

إيمان تكسبه عندما تدرك:
أنا لا أكذب، والشيء في داخلي لا يكذب
فالحقيقة بعيدة عني (أنا بعيد عن ذاتي).

وأترك ذاتي
كما ترك آخر فارة سفينة تغرق.

حطام يحترق فتأخذ منه الأعماق نصيبها بعد
أن تستنفده الأعالي،

(لقد وزنت على ميزان فوجد أن بعضك ثقيل

ولذلك فهي دائما هنا.
تتجرع القوة عدماً، ولذلك فهي دائما مترددة.
تردد، ولذلك فهي في حالة توازن مستمرة.
التاج والرداء، والأيدي المتضرعة: تلك هي
علامات الصراع،
ليست من علاماتها،
ولكن الصراع صراعها.
والصراع يعيش منها:
فهي مصيدة له.

يا أيها الهدوء العميق، المحجوب وراء العاصفة!
تشبه دمية رماها الأطفال،
تقبل اللامعنى وأنت مفتقد الإرادة!
تظهر لمن يكشف القناع عن الصراع،
ولكنك تختفي لمن يكشف عنك القناع،
إذ هو حينذاك يختفي فيك:
باب يفتح، درب يتلوى مبتعداً.
وعلى الدرب شبح وحيد يغترب.
نفس الشبح الذي يطرق الدرب ويختفي،
نفسه، هو نفسه
الذي يختفي ويختفي من جديد:
هلوسة وخلقا بلا لقاح!

منوعات

هاك بعض الرجال يمشون في غابة التقاليد
بقمصان غليظة
- وصدى ضربات فأس يرن في هواء الصباح
هاك حذر في كل نظرة
حينما يترنح العمالقة في سقوطهم
وعرق في كل تنفس:

وبعضك الآخر خفيف)،
غريق يتلاعب به تغير الأشكال المظلم،
مجنون تضيئه نجمة الصراع الخفية،
تلك اللامرئية، أقوى من أي قمر أو شمس،
المفردة والمجوزة في ين واحد، مظلمة مشعة،
في آن واحداً وليس بالتناوب.
الحياة هي لقاء الأضداد، لقاء الأضداد حياة
لا يمتلكها أي منهما.
الحياة ليست بنهار أو ليل
ولكنها غسق وضحى.
الحياة ليست بشر أو بحير،
ولكنها الطحين بين الأحجار.
الحياة ليست بصراع الفارس والتين،
ولكنها العذراء.
لا، لن يأتي أحد بجوع التين وشره،
ولا ينبل الفارس وشهامته،
بالرغم من روعة الكذب في قصص الخيال!
ولن يأتي أحد بآمال العذراء وطمانيتها
إذ أن الصراع باقٍ للأبد
ومن سوف ينق في
ليس تيناً
ولا فارساً
بل دائماً هي العذراء

(5)

خوف العذراء وهروبها هما السيف والمخالب.
فيصنع السيف من هروبها، ومن خوفها تنمو
الأظافر صلابه.
وهي تموت في كل لحظة، ولذلك فهي حية.
وهي تهرب في كل لحظة،

عطر الأشجار المقتلعة بملأ السماء
هناك الشروق أبدي!

يا ملكة الرعاة، اذهبي
إلى الكادحين واسقيهم ماء الحياة سكرًا من
جعبتك!

امنحي الطمانينة لقوتهم
وهم ينتظرون نزولهم في نهر الموت!
إذ أن الضحى والغسق واحد،
وليس هناك ليل أو نهار،
وكل أشجار غابة السحر هي شجرة واحدة،
دائمًا لا تتغير.

أصناف

هؤلاء الذين ما زالوا يعتقدون أن الرماد رماد
ويدركون أن للحياة عددًا لا متناه من المقاييس:
نسبية كل الحقائق والأكاذيب.

هؤلاء الذين لا يبحثون عن الضد في كل شيء
ولم يتعرضوا قط لاغراءات الازدواجية
فلتكن إذن مراتبهم من غير وعي كفضلات
نشارة الحديد

في المجال الواقع بين شر وخير:
هؤلاء الذين يتسمون بالغربة، ذوات الطبع،
اللامبالون.

هؤلاء الذين يرون أعصابا سوداء وبيضاء
في كل هذا الرماد اللامتناه

الذين يجيرون دائمًا والمرة تلو المرة على
ملاحظة وتجربة والاشترك في

صراع الحياة والموت
هذا الصراع الذي يعصف في كل ما يتظاهر

باللامبالاة

حتى حركة إصبع شاردة أو هروب أصغر ذرة
تراب

غير المتميزين، هؤلاء الذين يبالون والمسحورة
ألبابهم

الذين يعتنون بأصغر الأشياء

مكرسين قلوبهم، أرواحهم ومصائرهم لها
هؤلاء هم الذين على وشك أن يلحق بهم

وعلى وشك أن يصبحوا سجناء

إذ أن من كان محامي نفسه ومدعيها

فهو أيضًا مجرمها

هؤلاء الذين لم ينسوا أبدًا أن الرماد رماد

الذين مروا بشرع العقلانية وكأنها تورا

الذين أصبحوا جدرانًا متأكدة لتعائش سمائي

جحيمي

اللامبالون، غير القابلين لمفعول السحر

هؤلاء هم المنفردون

هم من يحاولون التهرب من أصغر الأشياء

تاركين وراءهم قلوبًا وأرواحًا ومصائر كرهائن

ولا يأخذون معهم إلا النكرة وغير القابل للتحديد

هناك، على الضفة الثالثة للحياة

لا ترى الأسود أو الرمادي أو الأبيض في أي

شيء كان

ومن ثلاثتهم يخلق عدد لا متناه من المقاييس

في ما وراء كل الحقائق والأكاذيب

سجناء،

هؤلاء الذين يطرقون ويكسرون ويعوجون،

الذين لا يهربون إلا كي يرجعوا.

أما هؤلاء الذين يسرحون محبين:

فهم أحرار.

ينلكون بالأبدية فوق الطوار

جمال بدومة*

رحلة الكنز

صرخت معي الأمواج . جبرنا الماضي من
ربطة عنقه: ماذا سنفعل بالفرقى إذن ؟ كنت
فخورا بالضوء. ألوح للعائدات من البداية.
أخسر عمري في الطريق إلى. الشعراء
يصطفون خلف زجاج الأبدية. يلوحون لي.
تلوح لي أعمدة الكهرباء الكسولة. أشجار
الصفصاف الحمقاء. تلوح لي الأناشيد
المبللة... تعبت من المناديل. سارفع تفاحتي
عاليا إلى الله. عاليا سأصبح: «أيها القراصنة
الطيبون، دعوا سمائي ممزقة وخذوا كل
الذهب!»

تذكر الأشياء الجميلة

سأغرق في فنجان القهوة الخمسين. سأنتهي
كسكر صدمته فكرة في طريق سيار. يموت
الليل فوق رأسي. أخرج كل ما في جيوبي من
شموس ومن أحلام لكي أكمل الرحلة. طويل
هذا الجبل. وأنا بلا أقدام أجري نحو الغروب.
بلا ماض، وعلي أن أتذكر: اللصوص المختبئون
في غرف النوم. المصاييح التي تبكي حين
نشعلها. قبور أصدقاء لم يرحلوا. علي أن

لم يبق لي غير سماء ممزقة فوق. وأحدية مؤلمة
تحت. الهواء ملوث بالذباب والأعداء.
صديقتي كلهن ذهبن مع الريح. ذهبن في اتجاه
الحسرة، مثل صيحات في صحراء. وتركتني
وحدي في مزبلة النجوم. الكواكب قربي
تمسح خطومها. الأنبياء يقتسمون الخسارات.
وأنا أفتش عن ذهب الأرواح. أسرق من الريح
نساء الريح. أثقب أحلام السفينة. أدلي رأسي
في بئر الحزن. أسقي جثث الموتى
بالضحكات. أحرق رغبات البنايات
العجوزة. أنكل بملايس الليل. أشتم كوابسه
الملونة. أجلس قرب اليأس كفكرة خلفها
البحر وراءه. الموجات ذاهبات نحو الخريف.
الربان ينظر للهواء. يخرج من عيونه عيونا
لزجة. مثل فواكه قاسية يوزعها على منبوذين
وأشرار. كل القراصنة يحبون الضوء. يضعون
في سطل القمامة أمهاتهم ويكتبون على الماء
سير أرجلهم الخشبية. صحت في البحر: «أيها
الجلف... كف عن الضحك ولا تلتهم أرجل
الأصدقاء!».

* شاعر من المغرب

أتذكر سماءات سوداء بلا عد. ونجومًا من ورق الألونسيوم. أن أنسى فناجين القهوة والحروب البيضاء. أريد أن أجلس قليلاً. تعب من العواصم. أريد أن أطيح بما تبقى في السماء من غيمات.

جثث الأصدقاء

عادوا من نفق بعيد إلى الصحراء. مثل أضباب أكلت هواء آخر ليلة. مكثوا بضع دقائق في التاريخ ثم خرجوا. يحملون الهزائم وجثث الأصدقاء. كأنهم قطط في منتصف ليل أخضر. كأنهم كواكب تاكل حزنها. تقول للسهو ما عن في رأس الغزالة. يا للنجوم المتأخرة فوق المشيئة تبكي. يا لليل الخجل في صوت هاملت : كيف يمر أمامي ثانية شبح أبي الأول؟ كيف أطف تفاحة صمت من حديقة الكلمات؟ عادوا من الحقيقة بخدوش في الوجه وأظافر في الكلام. عادوا بلا رؤوس. ارموا على صحن البطاطس. نقوا مثل ضفادع. وافقوا على النزول إلى الحضيض. تناولوا إفطاراً سريعاً في فكرة صغيرة. كتبوا قصائد بيضاء عن الخريف وعن موت من نحبهم. رتبوا العمر في دولا ب وتواعدوا على اللقاء في نجمة. بسبب القطارات المؤلة لم أعد أحبهم. بسبب الغيمة

الوقحة التي تفتح الباب في لوحة ماغريت. كلهم عادوا. علقوا رؤوسهم مثل قمصان على جبل الغسيل. سقطوا في البر. نظفت صدري من نقاياتهم. لا شمس فوق رأسي. هيا نشتم غيمات أبريل لأنها تشبه صديقاتنا السمينات. لماذا لا ترقص الشمس؟ لماذا ينكلون بالأبدية فوق الطوار؟ الأصدقاء لا يعودون إلا لإشعال الحرائق. يعودون بلا رؤوس لكي تبكي الفصول. هل لديك كواكب أخرى كي نضع فيها زوارقنا الورقية؟ كل المناديل اشتعلت. سنصعد للسماء كي نوزع أدوار مسرحيتنا الأخيرة. سوف نعيد المشهد ذاته أمام النجمة الغاضبة. لم نوقع مع الريح عقوداً. هل أنت من سيحرق الهواء؟ أنت من سيحمل أكياس الضوء؟ لست صديقي لأنك تركتهم يعبرون. نظراتهم من زجاج. تركتهم يطلون من سقف الفكرة. كنزنج فروا من مكيدة. لم يعد أحد. وحدي ألقيت تحية الصباح على الحديقة. سقطت التحية فوق الرصيف. كانوا يبيعون الرسائل والدموع. نظفوا شوارع الروح ومروا. عادوا ثانية. سوف أخبئ رأسي في مشنقة جديدة. أجرح الهواء كي تصرخ الأرانب. هاك تفاحة أخرى أيها الموت. دع للأبدية أصدقائي. دعهم يضحكون ... أيها الموت.

كريم عبد السلام *

فجأة اختفينا

نحن لسنا هنا
لسنا فى الطريق إلى العمل
ولسنا فى الطريق إلى البيت
فجأة اختفينا

دون أن تصدمننا عربة نقل
أو أن يحترق بنا قطار .
لم تلتقطننا أطباق طائرة
وتبتعد بنا فى الجرة
اختفينا فجأة

ورغم ذلك
ظل داخلنا إحساس مرعب بما كنا
بقيت معنا أشياء ، نمد أيدينا فنلمسها
ومشاعر من بينها الحنين والرغبة
اختفينا بداخلنا

إلى جانب آلاف الصرخات
 وأنواع من الآلات الحادة
والخيال والدمى المشوهة
والأوراق القديمة
وأطواق الكاوتشوك .

مادمننا غير موجودين

ما دمنا غير موجودين
فلا حاجة بنا إلى الشقاء ،
من أجل طعام فاسد .
لا حاجة بنا إلى الصمت

* شاعر من مصر

مقابل ملابس واقية من المطر
ولا حاجة بنا إلى الخوف
ليحصل أبنائنا على تعليم رديء .

مادمننا غير موجودين
فنحن بمأمن من العساكر ،
من الموابك الرسمية
من إعلانات التلفزيون
من الهواء الملوث
من المياه السمومة
من الهراوات المكهربة
من الغزاة ونيرانهم الصديقة
من الأفكار المزيفة

لكن ماذا نعمل
لو اكتشفنا أننا موجودون فعلا !

كأننا فى الحب

كأننا فى الحب
نمرر أصابعنا على ملامحنا ورعشة خفيفة مملؤنا
نتمنى السلامة للمسافرين
وتفرق بالأرض التى غمشت عليها .

كأننا فى الحب
نود لو نكتب على الهواء الملىء بالإعلانات
خبرا صغيرا عن ولادتنا الجديدة
وليس أماننا غير جلودنا .

زهرة يسري *

لكن يجب أن تقتل الذبابة
وتدهس النملة
وتذبح البقرة
وتقطف الطماطم
وتكتب عن المجتمع المدني.

ليست لهم ماضٍ

الذين يعيشون في الماضي
لا حاضِر لهم
خاتقون ونادمون
يتقنون التذكر
المهنة الأكثر قداماً
على مصاطب حجرية
أو مقاعد هزازة
حول نار الزجيلة
أو مدفأة القرميد
القصص نفسها
مقدمات تؤدي إلى نفس النتيجة.
مساكين !!
يعتقدون أن ماضيهم أفضل.

ألم اليقيني

أحبك الآن
بعد نصف دقيقة
لن أكون يمثل هذا اليقين
أحتاجك الآن
بعد نصف دقيقة
تجدد احتياجات أخرى
إنها آلام النضج المبكر
تجعلني أرحل على أطراف أصابعي
تاركة أعضائي تغدب دون أن يلمسها الحب.

لو كانت لنا أجنحة

تسقطين بفعل الجاذبية
وتصعدين بالدفع الذاتي
الأوامر الكهربائية الحاططة
لو لم تكن الجاذبية
لكان الطيران أسهل
وما كانت الروح تفكر في السقوط.
رقعة الشطرنج تحت جلد رأسي
لا تخضع للاحتمالات
الذهابات تحمل الأوامر للأطراف
الأقدام تتناول الطعام وتتبادل التحية
الأيدى ممشي في خط مستقيم
العين تسمع والأذن ترى
في وقت الفراغ تبحث الخلايا عن ملك تقتله
هكذا في النهاية
لن يبقى إلا الجسد:
ملك بلا مملكة.

كيف حالك كل يوم

أنت
كيف حالك اليوم
الساعة الثانية عشرة ظهراً
استيقظي
اصنعي القهوة
أقلمي مقالاً عن أطفال الشوارع
أو تقريراً مؤثراً عن أوضاع الفقراء
هل ستأكلين اليوم الطماطم المحشوة باللحم
ليس من السهل أن تكون نباتياً
أو أن تكون حيوانياً
هل تعلم أنك عندما تقتل ذبابة تقتل روحاً

* شاعرة من مصر

اغنية قديمة عن السهول

عندما تبدأ الحرب
سوف أحتاجك
سوف أكون شيئاً مهملاً
وأنت ستكونين باردة .
عندما تبدأ الحرب
سأحتاج ان ألمس يديك
لأن النار ستكون الوداع الاخير
والجدران السوداء العالية
ستردد صدى صوتي المختنق .

هل تسمعينني ؟
إنني خلف هذا الجدار الأسود
أردد اغنية قديمة عن السهول .

عندما تبدأ الحرب
سوف أحتاجك ..
لدي شفرة حلاقة
لا أعرف إن كنت سأبتلعها
ولكنها مدماة
تساقط منها قطرات الدم

من حنجرتي .
عندما تبدأ الحرب
سوف أحتاجك ..
هل أشبهني الآن
مثلما كنت قبل عشرين عاماً ؟
هل أستطيع أن أقفز الحواجز الصغيرة
كما كنت في الثانية عشرة ؟

* شاعر عراقي مقيم في هولندا.

هل يوجد خلف هذا الجدار الاسود
من يسمعي ؟
أهذه مستشفى أم مدرسة ؟
لم أعد أتذكر أين كنت
حين تساقطت الصواريخ
على الرجال البالغين ..
النار والاطفال المحترقون ..
هذا الاحتفال الوحشي
جعلني أعرف أنها الحرب .

إنه رحيل لا يعني أحداً ..
هل كنت مع المودعين
حين ركب القطار مع الجنود المهزومين
بعينين مدميتين ؟
عندما تبدأ الحرب
سوف أحتاجك
ولكنني سأكون شيئاً مهملاً
وأنت ستكونين باردة .
هل تستطيعين أن تري الألم ؟

اخبرهم عن الألم
عن ألم الرجال البالغين
عن مكان الألم
إنهم لا يصدقون
أن الألم يمكن أن يكون باهظاً
إنهم لا يصدقون
أنني كنت خلف الجدار الأسود

أحاول أن أوقظ الأطفال والرجال البالغين
من موتهم ..

وهذه الحشرات التي تتكاثر حول سريري
الذي يتعفن ..

من أين جاءت ؟

هل تساقطت عيوني ؟

لماذا لا أرى سوى الأطفال الهامدين

والحشرات الدووبة ؟

هل هذا جلدي الذي يسود

وينسلخ عن أعضائي ؟

أين كنت

ولماذا أنا وحيد بهذه الصورة ؟

هل ستسقط القنابل من جديد ؟

آه يدي

أين يدي ؟

أحرك يدي ولكنني لا أراها

هل أصبحت جثة ؟

والحشرات تتكاثر

حول سريري الذي يتعفن ؟

هل تسمعين الرصاص

أم أنني أتوهم ..

عندما تبدأ الحرب

سأحتاج أن ألمس يديك

لأن النار ستكون الوداع الأخير ..

عندما تبدأ الحرب

سأكون شيئا مهما

لا يخص أحدا .

تيم

ملايسنا الرثة

وصلنا متأخرين إلى المدن النظيفة .

هل أشرقت شمس

حينما كنا في الغابة؟

وهذه الايدي البيضاء

التي تقودنا من معاصمنا

هل فكرت بالعتمة ؟

هل كنا مرتبكين امام الثلج

بأصواتنا الغريبة

وذكرياتنا الصحراوية ؟

يا إلهي ..

لقد وصلنا

ولكننا مازلنا تائهين .

تجويد

هائم في هواء ثقيل

محض جسم في حالة إشعاع

ليس لي زمن أو مكان

موجود بغير وجود

أنا محض عرض بلا جوهر ..

خاطر يعبر الذهن

دون أن يتزمن في الذاكرة .

جسد بلا هندسة ..

لست شيئا هذه اللحظة / هنا أو هناك ...

مثل كهرب معلق في العدم .

أسمى في اللذة

ولكنني لست لذة

أشع في الأفكار

ولا اتقد

إلا حينما تصبح الفكرة

واقعا أو زمنا

جسد بلا هندسة

جسد في حالة إشعاع .

بعض من قصائده

يوم ما، صوت ما

يوم ، صوت

في قلب هذه الوحدة

أي اسم

أي كلام أستدعي؟

في تحركات النوم

أشك بأنني موجود

أخرس في مكان خائق

ولكن أي صوت

أي شائعة فجأة تبتثق

وتحدثني عن إقامة مبددة؟

آه يا منطقة مخدرة من الذاكرة

آه يا هذا البرد، يا هذا الموت الذي بي

والبحر هناك

نشوة مجهولة

الفضاء المشترك

الفضاء المشترك للأحياء

هو الذاكرة للذين يؤدون تحت الأرض

ولد في عام ١٩٣٩ في مدينة باريس ، شاعر وكاتب مقالة
يحصل منصب مساعد مدير لمجلة شعرية شهرية «يوم
شعر» ، عضو في لجنة التحرير لمجلة القنطرة ، وهي مجلة
تصدر عن معهد العالم العربي
• عضو في أكاديمية ملازمية و نادي بن الفرنسي و سكرتير
عام لجانزة ابولينير

برنارد مازو من أبرز الشعراء الذين جاءوا بعد موجة المدارس
والتهارات الشعرية ولكنه وريث اللحظات العالية من تلك
الانجازات، شعره قطوف لحظات مكثفة والمتاعبات عارية
مجردة من ترهل الوصف والسردية عجنته في تأملاتها وفي
غنائية داخلية مكسوة بلغة متقشفة موحية ومفتوحة..

هذا ما قاله عنه الشاعر اللبناني بول شاول
ان شعر برنارد مازو هو شعر يعبر عن موقفه من الحياة التي
يرى فيها (صورة معكوسة لنهاية سابقة)

الذاكرة وذكريات الطغولة بشكل خاص هي مواضيعه الرئيسية
والمتواترة في كل دواوينه وهذا يذكر بما قاله الشاعر بودلير
عندما عرف الشاعر بكونه طفلاً يتذكر ، فالذكر عند برنارد
مازو هو احدى قدرات الشاعر الرئيسية وحافز قوي للكتابة
وكأنها محاولة لاعادة الفردوس الضائع.

بدأ الكتابة بعد صدمة عاطفية في الحادية او الثانية عشرة
من عمره إلا ان تجربته الصعبة والأليمة في الجزائر قد لعبت
دورا موحيا وكاشفا وقد خصص جزءا مهما في احد دواوينه
لشعوره بعدم عدالتها كما ان موضوع الغربة الذي هو
موضوع يشغل ايضا حيزا مهما من اهتمامه وعلى ما يبدو
أن كتابته متأثرة بكتابة الرومنطيقين الألمان مثل
نوفاليس وهودرلين وريلكه بسبب نزعتها الميتافيزيقية.

وجهدنا الدائم لتفسير وحل رموز العالم الذي حسب بودلير
هو هيكل ضخم مليء بالرموز الهيروغليفية التي يجب فك
طلاسمها ، كما أنه يلقب بشاعر الصمت اذ أن قصيدته تعتمد
على السكون الذي يسود بين اسطرها والذي يذهي قصيدته
لهفتحها ، إن النقاد الذين حيوا الشاعر أصرؤا على الكثافة
الصفافية وذات الشراة الموجودة في كتابته ناهبين الى حد
أنهم قارنوه بـ(جول رينار) متجولا في حديقة السوريليين
كما قال عنه آلان بياسكة: كل قصيدة من قصائده تؤثر فينا
لهباشتها ، ومع هذا فهي كثيرة الانتباه الى انعتاق الرغبة
والى نداء الكائن وتحركات الحقيقة.

* شاعرة تقيم في باريس

الحياة المستهلكة

آه يا حياتي المستهلكة،

تلك التي أغني لها

أكثر نعمة من عصفور فوق البحر

تلك الأصوات غير المرئية المحاصرة

في الوضوح اليائس من الفجر

الكلمات المقلقة

أيتها النساء احفظنني من الجليد

والوحدة

فأنا لم امنح القدرة

على إضرام النيران

أيتها النساء اسهرن قرب الصمت

لأنني أحيانا جدا أخاف

ليس من عداوة الليل

بل من الكلمات المقلقة

هي انتظاري

أن أمدد أخيرا بهذه النظرة

الفارغة

للحشرات على الحجرة

الذاكرة مخربة حقا

والجسد بارد حقا

البلاء المخربة

لا شيء هنا سوى الريح بدون

ذاكرة وذلك الصوت الأبيض المسمر

في قدره

على أن لا يصف سوى صرير

الاعمى للأيام

هذا البريق

هذا البريق الذي

كان يقودنا ، نجمل

مصدره.

وضوح زائل كان

يطرد الليل ، خصمه الأصم

تنفخ فينا أملا أعتق

من العالم الذي رآه يولد.

أعماله

- هذا الغياب اللانهائي في قلب الاشياء ، ٢٠٠٣.

- الهباء المصعقة ١٩٩٩ .

- في الورد المموت للمنفى ١٩٩٨.

- جلد الصمت ١٩٨١.

- الكلمة المستعمدة ١٩٨٥

- ذاكرة متحركة ١٩٧٠.

- الحرارة المستديرة ١٩٦٦.

- معبر الصمت ١٩٦٤.

- انتولوجيات

- مائة قصيدة ضد الحرب ٢٠٠٣.

- سماء أوروبا ٢٠٠٠.

- تاريخ الشعر الفرنسي ١٩٩٨.

- ١٠١ وضع تصائد ضد العنصرية ١٩٩٨.

- اسود على أبيض ١٩٩٨.

- الشعر الفرنسي الجديد ١٩٧٧.

- قصائد ومقالات أدبية في عدة مجلات أدبية

سيدة المهازل

باسم الله *

(١)

حرس.. حرس.. جرس.. جرس
لمهازل الأمنيات
للحمقى.. لأنصاف الحمقى
للمساكين..
لا شيء خارج هذي الظلال
لا عجوز لبيع الياسمين
إنها حدائق الرماد
وما تبقى للرماد من السنين !

(٢)

لمدينة السراب والذهب
شارع طويل
حوانيت وبغايا
أرصفة عتيقة
ظلال النواح !

(٣)

سيدة المهازل تتابع حقيقتها
من أصدا المانيا
وكل ما في الحقيقة سلالة فاخر المتاع
ستائر معتق السنين،
رياح الليالي،
مطر العتمة،
أساور خريفها،
أنها تقترب من حقيقتها
تضع في شرفة الحلكمة
ألف زهرة من يابس الجذور
تبتعد في شحوب الدموع

* شاعر من العراق

(٤)

لسيدة المهازل كبرياء الخرافة
وظلال الرماد
هاهي في قناع الشحوب
وبياض بارد الشموع
تتبع أعطيات مساواتها في أزقتنا الضيقة
لماذا كلما دلغنا في الدروب العتمة
الصغيرة/

هنا حفرة لوحل الهباب

هناك تنوء قاس وابواب الحديد/

إلى منزلك الواطي يا سيدة المهازل/

تهبط إليه سبع درجات صوب القاع

تروح تصعد السلم الخلزوني من آجر

التهدم/

يغلغنا الصمت ويثر فوقنا

يابس الزهور

هذا انهمار البطء في حياتنا

فلم لا أفتأ يا سيدة المهازل استغيث

بصمتك اليابس ؟

كل شيء خارج دارنا الواطي بالغرف

السبع المعتمات

تغلغه ظلال الموت والذكريات ؟

نعم.. لم أغادر أزقة السراب

لم أر شلال المدن

رأيت زعيق الشتاء

عدت إلى جدار الكلمات

ألصقت على حائط القنوط باهت

الأمنيات

وسيدة المهازل تفتح حقائبها

تضع في كيس الملح صدا الذكرة

حيث الأب قبل الذهاب رمى ماسة

البريق

لكنه ملح..! كل ما في كيس السنين

ملح !!

فملح على الدموع والجدار !

(٥)

سيدة المهازل

تتبع خيط الدعاء إلى آخر المنازل

تقرع الباب في آخر الليل

آخر الشارع القديم

هنا منزل عتيق لطلخه سخام الدم

تقرع ولا من مجيب

وكأنما النحيب

وهوأة الرياح في المقابر القريبة !

سيدة المهازل لا تخاف ظلال الأشباح

والموتى

أصابع الفولاذ

تقرع باب الدار

حتى قبل الصباح

ولا من مجيب !!

لن يلمسها ضوء النهار

وإلا فار التنور

ووقع المخبور

نار بلا نور..

هي تغادر صدى الدقات

تقفل قبل قارب الزمن

تخطو في المدينة الظليمة
مدينتنا.. مدينة الذهب !
تدخل غرفتها ، تسدل الستائر الثقيلة
وكما في المنازل
قبل أن يطلع النهار
تزيح الغطاء عن تابوتها المختار
تتمدد بوجه الشمع
بأصابع الانطفاء
تجذب عليها الغطاء
صمت للنهار
لكن النهارات غادرت منذ السحيق
مدينة الذهب
إلا أن الحذر وجب
وإلا وقع المحذور
وفار التنور !
(٦)

ألا ترى سيد الموت يأتي
أن يعزي أمنا الكبيرة
بشلالها من اللآلئ السوداء
والنواح ؟
ألا ترى ضباع السهوب
بهوائها للقمر ؟
مطر على الأرض
مطر..
لا مطر..
أتى لمدينة السراب
والذهب والذهب
من مطر.. ؟
(٧)

هناك عبر حافة الغبار
هل تفتح سيدة المهازل بابها الثالث ؟

ها هي بأصابع التردد تدني من القفل
المفتاح ، تديره مرتين
وتدفع.. يرتد الباب بصرير ثقيل :
بخار اعجف ،
كلاب عمياء سائبة تجول على
غير هدى في مستنقع السنين هذا..
هل أمطرت قبل قليل ؟
سيدة المهازل اندفعت واتفة
تطأ الرماد
هناك سراديب متاهات ،
ضوء شحيح المدى !
هل غادروا ؟
هنا لا أحد
إلا صرير الجنادب وعواء الكلاب !
بأصبع تشير للسيد الزمن
ثم تسحب ظلال الأصابع
يمحي كل شيء في أهوج الدوامات
وكعاصفة تبكي وتستدير
تسقط حقول ، مبان ،
أرصفة ومدارس ، مقاه ،
جنود صامتون !
ها هي تفرع كيفها
بأني النادل الشاحب ، ينحني هامسا :
- اخذوا كل شيء ، لم يعد هنا ما
يستحق
العناء.. أنصرفي أو اجلسي ، سيان !
لا ابقي تقودا ، فميعاد نومي الآن !
وهي التي تترك ما يجري
ترقب فتى وقناة بمضيان إلي البعيد
تنادي: هيه.. انتما !
لكنهما اختفيا وراء منازل الشمع
خلفا ابواب الكنائس البيضاء

كان السيد ((ب)) النحيل لوحده
قد نجح في مغادرة المدينة
بعد أن دفع تذكرة للخروج
فقاته المدينة
- الوحيد الذي خرج !
تمرثلة من الجنود
- هيه.. انتم الزاهبون إلى الخلود
قبلائي ، لا املك زهرا اثره فمعدرة !
يستدير جندتي ويمضي اليها
يضع بين الأصابع الهرة رصاصه
النسيان ،
فارغ الابتسامات ويومي
يتحلق الجند حول سيدة المهازل
يصوبون بقلعة : يطلقون..
يسقطون.. / واحداً بعد الآخر /
يسقطون
تنحني بحمية وتجني خامد الرعشات
تحاول أن تمضي إلي الجنود
- قرع الجرس ! قال السيد الزمن
تنكفي ، عائدة إلي مستنقع السنين
وعاد كل شيء نائما في الطين
قالت للدهر :
- نعم هنا !
أغلقت وراءه باب هوة النسيان
خرجت إلى قارس الأمان
باهت الحدائق
ها هنا صمت ،
جليد نيب ،
ظلام ودخان !
وهكذا فالحفر قد وجب
وإلا وقع المحذور
وفار التنور !

العربي في صحاريه.. ذاكرة الحلم والنداء

(اليد التي في آخر العالم لا تكفي لذبح عصفور)

إلى سيف الرحبي

عادل الكلباني *

وحين انتصف به الدرب بين السماء

والارض

قصته صاعقة..

(٨)

الهدهد الذي ما زال سليمان يراقبه

وهو يطير في سماء بلقيس

وكلماته تسقط

فوق البحر

(٩)

حين كان النصل يهرب

في فم الصحراء

من لعبة الذبح

كان الصراع على أشده

والوجوه العارية

لا تلوي على شيء

هل أفلح العرب الا في عقر ناقة؟

(١٠)

تراشقنا بالسهام ونحن

أقرب من حبل الوريد

وحين افترقنا كل في دربه

نزفت جراحا (كشرخ في تاريخ

طويل).

(٦)

حين رأى وشما في الجبين

وخيانات بحجم كتل من رصاص

سافر في القطار صوب المناقي

بعيدا عن هذا الجحيم

لكنه احترق قبل

ان يوارى في التراب

(٧)

أقسم أن ينوء بثقل غير مكثرت

لم يسفر إلا عن

انتظار لظل بعيد

وانتظر النداء سنين عديدة

كابد جفوة القساة التي لازمته

منذ كان بأمر الله يقرعه

على رأسه كمطرقة

وظل يحترق

في ظل الحلم والانتظار

وعندما جاء دوره

أومض له البرق كشجرة

فخرج ساكنا ملتحفا بحلمه

أوغل في مخاض الارض

وترك الجبل عم فيه

يصرخون من لدغة النار

حتى بزغ فجر

بلون الينابيع

(٩)

سافرت في عينيه لوحه حريقه

بحورها الاحمر

حين تسلم باليمين صحيفة السفر

وفي شماله كان المداد يجف

ويشتعل الفراغ

(٢)

لم يهاجر الليل من مدن احترقت

بالظلمات

وكان لا يتلون الا بالسواد

وحين خرج على أهل مدينته

ذات عتمة متوشحا بالبياض

اتهموه بالجنون.

(٣)

أشعل عود الثقاب في الليل الذي

يفترس النواحي

كي يراقب حريق القلوب

(٤)

كان يفتح الباب ليلاً

خجلاً...

من أن تراه أمه

عاريا من وطن.

(٥)

سقط صريعاً بوابل من رصاص

في المدينة التي حفلت

بالقسم والمواثيق

* شاعر من سلطنة عمان

مسافر في جوفه

يحيى الناعبي

وريقة غفت كثيراً
ومانت عند الأصحو
السؤال واحد يا هولدرلن
كما عند إبراهيم...
*(عندما كنت طفلاً، كانت هي
الأخت...
أخيراً ومع ذلك...
أنت تسكعين!
أين أنت أين أنت)
سيان
زهرة في الرماد
أو نجمة في الأفق.

« مقطع من قصيدة للشاعر هولدرلن

دويّة

الشمس
لوحدة الوقت
قطعة الاسفنج
في مستنقع النهار
التابوتي
مقبرة السؤال
عن البطر المبقور
القادم غارق في مجيئه
وجنازير الجنود تهبي له
مسيحة تبارك
له الموت والضحايا

القادم...
ميت أبداً.

حيثما المطر
أرى أشلاء الشمس
أرى جذراتاً .. أحلمها
وتولد عين
بعد إغماضة.
من يعبر منتهى الرائحة؟
أقرأ الطالع
في كل الفصول
والبيديات طفل
هو أنا يا رذاذ
المطر.

نضط

الشجرة مجنونة الطلقة
الصحراء أم
نغفر لها خطاياها
فقلبيها ليس سواداً عميقاً
إنما بياض في أوداج الأسلاف
أخضرت سماؤهم وأنبئت أزهار
الخير
بودليير.. صديقي
هكذا كانت أرضنا
الشرأتى بغفلة منك والظوفان
العاصفة انتفخت رثناها.

أقول

هذا الجسد وردة اللغظ
يتمرأى في أيقونة الاضطراب

أتيه في الطريق
يتسلل الفراغ من يدي
وفي جيوبتي خارطة واحدة
تملأ الأقدام بالضياع
ولا رفيق
عينياني جناحا طائر محلق
في الرماد
القدر ليس للأموات
فكفنتي لبسته منذ أن غرقت
في وحل الطفولة
ألمس هذا الصباح
وشارع واحد
يمر منه ألطف الأشباح.
مستأنس بما بقي من
ظل مموء عندما ينقر
نافذتي
نوم عميق.

حنين

الجبال تنهش رأسي
حين كنت أنام في غرفة
على حافتها
كانت الأمهات تصرخ
بين أضلعي
طفلاً خائف
روائح الأجساد التنته
تطفو فوق السطح
أحن الى راحة أجدادي
نبات الأرض.

كل رأس بكأس

طالِب العمري

لهذا شحذنا خناجرنا
 نشيداً لوطن
 يُضَيِّ بالكلمات
 بعيداً عن
 فتنة الجنرال والوظيفة.
 حيث
 إنه ليست لدينا
 حيلة الختال
 ظللنا معلّقين
 على أرض الخسارات
 والانتظار
 نُجَدِّف في يابسة
 وبحار
 بحثاً عن
 أقمار الفضيلة
 التي
 خَبَّينا آمالهم
 على الأعناق
 قارعين
 أجراس الوليمة
 بأن
 النجوم ليست
 دليل الوصول
 دوماً.

أربعة كؤوس زجاجية
 ذخيرة البيت
 كلُّ كأس محبة.
 كؤوس بقبضة الشفاه
 كلما حانت
 ذكرى
 مع أن صغير العدم
 يندلئ من فميها
 بإغراء
 فكرنا ذات لحظة
 أن تكون
 وطناً حميماً
 بعيداً عن مرآيا
 الجنزالات
 كُنَّا نبصرُ أشباحهم
 المطرزة
 بالأوسمة والنياشين
 من
 مسكنهم
 في الخيلة
 كل رأس
 بكأس
 تكل عين
 شجرة

راشومون

ترجمة: كامل يوسف حسين *

رايونوسوكي أكو تاجاوا *

خلفتها الغريان على الدرج الذي شرع في التداوي وتخلله العشب النامي بوفرة. جلس الخادم، في كيمونو أزرق بال، على الدرجة السابعة والعليا، ومضى يرقب المطر شاردًا، اجتذب انتباهه إلى بشرة كبيرة تثير ضيقه في حده الأيمن. كما سبق القول، كان الخادم ينتظر انقطاع المطر. ولكنه لم يكن يدري ما الذي سيقوم به بعد أن يحدث هذا على وجه التحديد. كان من شأنه، بالطبع، أن يعود إلى دار سيده، لكنه طرد من الخدمة قبل وقت قصير، فقد مضى ازدهار المدينة ينحسر، وقد صرفه من الخدمة سيده بعد عمل استمر سنوات عديدة بسبب تأثيرات هذا الانحسار. هكذا، فإنه إذا حاصره المطر، فقد أحس بالضيق، ولم يدري إلى أين يعضي. وكانت للطقس صلة كبيرة بحالته المزاجية التي يعمها الاكتئاب، فقد بدا أن من غير المحتمل أن السماء ستقلع، وغرق في أفكار حول الكيفية التي سيكسب بها عيشه في الغد، وهي أفكار عاجزة وبعيدة عن التماسك، تأتي احتجاجًا على قدر لا يرحم. ومضى بلا هدف يصفى إلى دمدمة المطر في غمار سقوطه على جادة سوجاكو.

ازداد عنفوان المطر الذي غمر بوابة راشومون، وانهمر بصوت يشبه صوت الرشق أو الرجم الذي يمكن أن يسمع من بعيد. تطلع الخادم إلى الأعلى فلمح سحابة سوداء مترامية تخورق نفسها على أطراف القرميدات الناتئة من سقف البوابة.

لم يكن أمامه إلا خيار محدود فيما يتعلق بالوسائل التي سيعتمدها، سواء أكانت طيبة أم سيئة، بسبب ظروفه التي يسودها العجز، فلو أنه اختار وسائل شريفة، لتصور جوعًا بلا شك حتى الموت بجوار السور أو في بالوعة سوجاكو، ولسوف يتم جلبه إلى هذه البوابة، وسيلقى به بعيدًا، مثلما كلب ضال. ولو أنه قرر اللجوء إلى السرقة، خلص ذهنه، بعد القيام بالمسيرة ذاتها مرارًا وتكرارًا، إلى أنه في نهاية

كان ذلك المساء باردًا. وقف خادم لأحد الساموراي تحت بوابة راشومون، ينتظر انقطاع المطر. لم يكن هناك أحد آخر تحت البوابة الرحبة. على العمود الفلظي، الذي أزيل اللك القرمزي الذي يكسو هنا وهناك، جثم صرار، لما كانت راشومون تنحصب على جادة سوجاكو، فقد كان يمكن توقع أن تكون هناك قلة من أناس آخرين يهتمرون قبهات من نبات السعادي أو أغصان رأس نباله في انتظار انحسار العاصفة المطيرة. ولكن لم يكن ثمة أحد في الجوار عدا هذا الرجل.

على امتداد السنوات القليلة الماضية، ضربت مدينة كيوتو سلاسل من النواوب، الزلازل، العواصف، والحرائق، وتعرضت للدمار إلى حد كبير، وتقيد الحوليات التاريخية العتيقة أن تطلعًا مهمشة من إيقونات بوذية وأشياء بوذية أخرى، تشرشت عنها طبقتها الذهبية أو الفضية، قد كومت على جوانب الطرقات لكي تباع حطبًا للحريق. ولما كانت تلك هي حالة كيوتو، فإن إصلاح بوابة راشومون لم يكن أمرًا واردًا. وانتهزت اللعالب وغيرها من الضواري فرصة هذا الدمار، فانتحزت لها أوكارًا وأوجارًا في أطلال البوابة، ووجد فيها اللصوص وقطاع الطرق بدورهم ملاذًا ومأوى. وبالفعل أصبح أمرًا مألوفًا جلب الجثث التي لا يطلب أحد التصرف فيها إلى هذه البوابة وتركها هناك. وبعد حلول الظلام غدت مخيفة للغاية، حتى أن أحداً ما كان لهجرؤ على الاقتراب منها.

حلقت أسراب من الغريان مقبلة من مكان ما. حلقت هذه الطيور الناعبة مدومة حول الرافدة الأفقية التي تعلو البوابة. عندما اكتست السماء بالعمرة في أعقاب المغيب، بدت كما لو كانت حبات سمس نثرت عبر البوابة ولكن في ذلك اليوم، لم تكن العين لتقع على غراب واحد، ربما بسبب الوقت المتأخر. هنا وهناك تناثرت الفضلات البيضاء التي

* كاتب ومترجم من مصر • قاص وكاتب ياباني مشهور

المطاف يصيب لصاً.

لكن الشكوك عاودته مرات عدة، وعلى الرغم من انه حسم أمره، ووصل الى انه ما من خيار أمامه، إلا أنه كان لا يزال عاجزاً عن استجماع ما يكفي من الشجاعة لتبرير الخلاصة التي وصل اليها، وقوامها أنه من المحتم أن يصبح لصاً.

بعد نوبة من العطس بصوت عال، انبعث واقفاً على مهل، فقد جعله برد كيوتو الليلي القارس يحن الى دفء مجمرة. انبعث زغيف الريح عالياً في الفسق عبر أعمدة البوابة، وكان صرار الليل الذي جثم على العمود المطلي باللك القرمزي قد انصرف بالفعل.

احس رقبته، ومضى يتطلع في أرجاء البوابة، وجذب عالياً كتفي الكيمونو الأزرق الذي كان يرتديه فوق ملابسه الداخلية المهرتة. قرر أن يمضي الليل هناك، إذ استطاع العثور على ركن معزول محمي من الريح والمطر، وعثر على درج عريض مطلي باللك يفضي الى برج ينهض فوق البوابة. لن يكون هناك أحد، إلا الموتى، إن كان ثمة أحد على الإطلاق. وهكذا وضع قدمه على أدنى درجة في الدرج محاذراً ألا ينزلق السيف المتدلي إلى جانبه من غمده.

بعد ثوان، في منتصف الدرج، لمع حركة في الأعلى، كتم أنفاسه، وجثم مثلما قطه في منتصف الدرج العريض المفضي على البرج، ومضى يراقب ويتنظر التمع على نحو خافت ضوم ينسل من الجزء العلوي من البرج على خده الأيمن، وهو الخد ذو البثرة الحمراء المتقيحة الظاهرة تحت لحيته النامية على نحو قصير وخشن. كان قد توقع ألا يضم البرج إلا الموتى، ولكنه لم يصد إلا درجات محدودة قبل أن يلاحظ نارا في الأعلى يتحرك أحدهم حولها. رأى ضوءاً كاسياً، مصفراً، يومض ثم يخبو، جعل نسيج العنكبوت المتدلي من السقف يتوهج على نحو شبحي. أي نوع من الأشخاص ذلك الذي يشعل ضوءاً في راشومون.. وفي عاصفة؟ أفزعه المجهول والشر.

زحف الخادم في هدوء السحلية إلى أعلى الدرج، وجثم على يديه وقدميه، ومد عنقه بقدر ما يستطيع، وتطلع في حذر الى داخل البرج.

مثلما روجت الشائعات، وجد العديد من الجثث الملقاة بلا اكتراث على الأرض. ولما كان الوهج خافتاً، فقد عجز عن معرفة عددها، ولم يستطع إلا أن يلمح أن بعضها عار

وبعضها لم يسلب الملابس. كان بعضها جثثاً لنساء ملقاة على الأرض بأفواه فاغرة وأذرع متهدلة لا تزيد مؤشرات الحياة فيها عما يوجد في دمي صلسالية. ويساور المرم الشك في أنهم قد دبث فيهن الحياة ذات يوم، وأنهن قد بقين صامتات على هذا النحو دوماً. وبرزت اكتافهن ونهودهن وجذوعهن في الضوء الكاسي، واختفت أجزاء أخرى في الظل، وأرغمت الرائحة الكريهة المنبعثة من هذه الجثث المتحللة على أن يدفع بيده نحو أنفه.

في اللحظة التالية، هوت يده الى جانبه، وراح يحرق فيما أمامه، لمح شكلاً مخيفاً منحنياً على جثة، وبدا هذا الشكل كما لو كان عجوزاً كثيبه، شمطاء، لها مظهر الكاهنة، امسكت بيدها اليمنى شعلة متخذة من خشب الصنوبر، وعكفت على النظر الى محيا جثة ذات شعر أسود مسترسل. تملكه الفزع بأكثر مما استبد به الفضول، بل انه نسي التنفس لبعض الوقت، وأحس بشعر رأسه وجسمه يلقف رعباً، وفيما هو يرقب ما أمامه مرعوباً، تهبّت العجوز المشعل بين لوحين من ألواح الأرضية، وضعت يديها على رأس الجثة، وشرعت في انتزاع الشعر الطويل شعرة إثر أخرى، مثلما تنتزع قرادة القمل من صغيرها، ومع حركة يديها انتزع الشعر في سر.

مع نزع الشعر، انحسر الخوف من فؤاده، وتصاعد مقته للعجوز، حتى تجاوز حدود الكره والمقت، وغدا عدا جارفاً للشركه. ولو أن أحداً طرح في هذه اللحظة مسألة ما اذا كان سيقتضو رجوعاً حتى الموت أم سيصبح لصاً- وهي المسألة التي خطرت بباله قبل قليل- لما تردد في اختيار الموت، فقد توهج مقته للشتر متصاعداً مثلما تلك القطعة من خشب الصنوبر التي وضعتها الحيزبون بين لوحي الأرضية.

لم يدر السر في انها راحت تنزع الشعر من الموتى، ويثاء على هذا ما يدر ما إذا كان موقفها جيداً أم سيئاً. ولكن من منظوره فإن نزع شعر الموتى عند بوابة راشومون في هذه الليلة العاصفة يعد جريمة لا تغتفر، ولم يخطر بباله انه قبل قليل كان يفكر في أن يصبح لصاً.

ثم استعاد القوة الى ساقيه، وانبعث واقفاً من الدرج، وخطا خطوات واسعة، وقبضته على سيفه، ليقف أمام المعلقة العجوز مباشرة. التفتت الحيزبون، والربع ملء عينيهما، وانبعثت واقفة وقد أخذتها الرعدة. وللحظة قصيرة تجمدت

ذلك. هذه المرأة التي كنت أنتزع شعرها الأسود الجميل اعتادت أن تبضع لحم الثعابين المقطع والمجفف في ثكنة الحراس. قائلة انه سلك مجفف، ولو أنها لم تمت من جراء الوباء لكانت تبضعه الآن. وقد أحب الحراس الشراء منها، واعتادوا أن يقولوا إن سمكها طيب المذاق، ولا يمكن لما فعلته أن يكون غلطاً، لأنها لو لم تفعله لتضورت جوعاً حتى الموت. لم يكن هناك خيار آخر، ولو أنها عرفت أنني مضطرة للقيام بهذا لكي أعيش لما اهتمت بالأمر».

أعاد سيفه الى غمده، وأصغى متأملاً لما تقوله، وقد استقرت يسراه على مقيض سيفه. تحمس بيمينه البثرة الكبيرة في خده، فيما هو يصفي ولدت في فؤاده شجاعة معينة، الشجاعة التي لم تواته عند جلس تحت البوابة قبل قليل. راحت قوة غريسة تدفعه في الاتجاه المعاكس للشجاعة التي سيطرت عليه عندما أمسك بالعجوز. لم يعد يتساءل عما اذا كان يتعين عليه للتصور جوعاً حتى الموت أم يصبح لصاً، فقد كان التصور بعيداً عن ذهنه للغاية حتى انه كان آخر ما يخطر بباله.

تساءل ساعراً عندما فرغت من حديثها: «هل أنت واثقة؟» نزع يده اليمنى عن بثرته، انحنى الى الأمام، وأمسك بعنق المرأة، وقال بجدّة: «إنّ فلا بأس أنني سطوت عليك، لسوف أتصور جوعاً إن لم أفعل ذلك».

نزع ثيابها عن جسمها، ركلها بخشونة فطوح بها على الجثث، فيما كانت تتخبط وتحاول التشبث بساقه، بعد قطع خصص خطوات غداً عند قمة الدرج. استقرت العلابس الصفراء التي سلبها تحت زراعها، وفي طرفه عين اندفع هابطاً الدرج الى هوة الليل، دوى رعد خطواته في غمار الهبوط في البرج النواوي، ثم ساد السكون.

بعد وقت قصير، رفعت الحيزيون جسمها عن الجثث، مضت تتذمر وتئن، وزحفت الى قمة الدرج قرب المشعل الذي مضى نوره يخبو ويتهوج، وعبر الشعر الأشيب الذي غمر وجهها تطلعت إلى أسفل الدرج في ضوء المشعل وراء ذلك لم يكن ثمة إلا الظلام ... الجاهل والمجهول.

«كانت «راشومو» أكبر بوابة في كيوتو، العاصمة القديمة لليابان، كان اتساعها ١٠٦ أقدام وعقها ٢٦ قدماً، وشية رافدة أقيمت في اعلاها، ويشع جدارها المحوي بارترعاع ٧٥ قدماً وقد شيدت هذه البوابة عام ١٨٩٨ بعدما نقل مقر عاصمة اليابان الى كيوتو ومع تردّي وضع غربي كيوتو، غدت البوابة في وضعية مهلهلة، وتصدّعت وتناثرت في مواضع كثيرة وغدت ملاذاً للنصوص وقناع الطريق ومكاناً لإبداع الجثث التي لا يطالب بها أحد

في موضعها هنالك، ثم اندفعت باتجاه الدرج صارخة. «أيتها التمسّة: إلى أين تذهبين؟». هتف بها، وقطع الطريق على الحيزيون المرتجفة، التي حاولت الافلات منه. وعلى الرغم من ذلك حاولت أن تشق طريقها بمخالبها، فدفعها الى الوراء ليمسحها من ذلك. تصارعاً، سقطتا وسط الجثث، وتماسكا بالأيدي هنالك، ولم يكن هناك شك حول نتيجة الصراع، ففي غضون لحظة أمسك بذراعها ولواها وأجبرها على أن تجثم على الأرض. كانت زراعها جلدأ على عظم، ولا يزيد ما عليها من لحم عما هو موجود على قائمتي دجاجة ولم تكد تجثم على الأرض، حتى استل سيفه، ودفع بالنصل الفضي الأبيض أمام أنفها ذاته. لزمّت الصمت، ارتجفت كما لو أصابها نوبة، واتسعت عيناها للغاية بحيث أوشكتا على الخروج من محجريهما، وتحول تنفسها الى لهات خشن. لقد أصبحت حياة هذه التمسّة في يديه الآن. وهذأت هذه الخاطرة غضبه المحتدم، وجلبت كبرياء ورضاً يفرهما الهدوء. تطلع إليها، وقال في صوت أكثر هدوءاً الى حد ما: انظري ها هنا! إني لست ضابطاً تابعاً لمفوض الشرطة الأعلى، وإنما أنا غريب تصادف مرورى بهذه البوابة. إن أقيّدك أو أفعل شيئاً ضدك، لكك لا بد لك من ابلاغى بما تفعلينه هنا.

عندئذ زادات عينها العجوز اتساعاً، وحدقت في محياه بعينين حمراوين حادتين كعيني طائر من طيور القنص. حركت شفتيها اللتين كانتا مجعنتين تجدعات تنساب الى أنفها، كأنما كانت تمضغ شيئاً. وتحركت ففاحة آدم المدببة في عنقها الناحل، ثم انبعث من زورها صوت يشبه نعيب الغريبان. «إنني انزع الشعر.. انزع.. لأعد شعرا مستعارا». أبعد ردها كل ما هو مجهول عن لقائهما، وجلب شعورا بخيبة الأمل، فجأة، غدت مجرد عجوز ترتجف عند قدميه. لم تعد غولاً، وإنما حيزيون تصنع شعراً مستعاراً من شعر الموتى، تبضع لقاء لقيعات. هيمن عليه ازدرأ بارد، انساب الخوف مقصراً من فؤاده، وولجته كراهيته السابقة. ولا بد أن المرأة قد أحست بهذه المشاعر. وغتمت هذه الحيزيون التي كانت لا تزال تتشبث بالشعر الذي انزعته من الجثة، بهذه الكلمات بصوتها الخشن المتكسّر: «ريما يبدو إعداد الشعر المستعار من شعر الموتى شراً عظيماً بالنسبة لك، ولكن هؤلاء الموجودين هنا لا يستحقون ما هو أفضل من

من قمامة وقال بحسم عراف.

. تأخرتم جدا.

. البركة فيك يا دكتور.

قال رفعت هامسا فنظر إليه الطبيب مندهشا من جهله وجذب شرائع الأشعة مرة أخرى، وأخذ يوشر له على تباينات البنفسجي والأحمر في كل منها. دون أن يعرف رفعت أي اللونين للخلايا المصابة وأيها للسليمة. وقال دون أن ينظر إليه.

. ألا ترى؟! الأورام منتشرة في كل أجهزته، ولا يمكن أن نغامر بضرب مشروط في بطنه، ستداعى أعضاؤه في وجهي مثل بيت عنكبوت فور أن أفتح، وينتهي كل شيء بأسرع مما تتصور.

. والكيمائي.

قلب شغثيه وغغم - كل الناس تأتي في آخر لحظة وتطالبنا بالمعجزات!

كان عيسى يستمع راضيا مقدثا بسكينة زادت شقرة وجهه إشراقا وكان من سنتهتي حياته حسب قرار العراف شخصا غيره. وعندما حسم الطبيب أمر الجراحة رمق صديقه بزهو المنتصر. - ماذا جرى لك، أجننت؟ انتهى كل شيء، ثم إن أختي لم ترني منذ سنوات طويلة وأريد أن أعود إليها سليما.

وأخذ يضحك بينما وقف رفعت يجمع الأشعات ومغلفاتها منهايا المقابلة. لكن الطبيب أضاف:

. سأكتب له على دخول فوراً: لا بد أن يكون تحت الملاحظة هذه الأيام.

وتابع بصوت خافت موجها كلامه لرفعت:

. الآلام ستبدأ بالتزايد بشكل يفوق قدرته على الاحتمال..في المستشفى سيحظى باحتضار مريح.

كانت لهجة الطبيب حاسمة في هذا أيضا.

. كما ترى، ولكننا سنعود إلى البيت أولاً لنجلب أشياءنا الضرورية.

قال رفعت وأخذ بيد عيسى الذي قام متحسسا بالأخرى البهل في جلبابه الأبيض، قرب أصابعه من عينيه وقد اصطبغت بالأحمر القاني.قاده رفعت إلى الحمام المجاور

لم يجرؤ أحدهما على النظر في وجه الآخر السليم الذي هو أنت لم يقل شيئا للمريض الذي لم يطلب تفاصيل أكثر عن طبيعة المحسن المتبرع بعلاجه. ومن حسن الحظ أنه لا يقرأ الجريدة فلم ير الزفة التي أقاموها لتدور رجل الأعمال بعلاج « مواطن». بخلوا عليه باعترافهم بأنه صحفي زميل فكان هذا إحسانهم الأخير. كأنكما حلمتما حلما واحدا مزعجا يعرف كلاكما تفاصيله ولا يجد الدافع لإعادة روايته. كأنه ليس أنت من دخل مكتب أبي جهل للمرة الأولى وجلس قدامه على المقعد المخسوف في الأرض وهو يتفحصك من فوق كرسيه المرتفع فبظاظة متمعدة متفخفا مثل بالون دون أن يلحظ أنك تتجاوز بنظرتك ورم ذاته إلى المكتبة المضحكة خلف مكتبها الروهمية من الجبس الملون سيء التنفيذ التي توهم المشاهدين بثقافته في لقاءات تليفزيونية يتلغثم فيها بكلام مقطع الأوصال. هذا الأبله! لم تقلب عليه المكتب الفخم المزينة حوافه بهدايا تذكارية ورم من الكتب الحقيقية لا يبدو أنه فتحها مطلقا. هذا أيضا ليس عيسى الذي تعرف: عندما أخبرته بأنكما ستوجهان إلى هذا المستشفى الفخم لم يستغرب، وكأن كل المرضى يأتون إلى هنا. إما أنه فقد القدرة على التركيز أو أن العفة التي أبقتة بعيدا لم تشأ أن تنجرح. لو كان بإمكانك مساعدته ما تعرض كلاكما لهذا. ليس هناك من يركك، ولكن الحظ الحسن لا يكتمل: فليس لديك أكثر من راتبك التقاعدي. وفي بلد كهذا لا تؤمن عائدات عشرين رواية إقامة يومين في هذا المستشفى الذي جعل عيسى سعيدا منذ بدأتما التردد على عياداته الخارجية. لا يزال يرتعب من القذارة. والمستشفى أنيق ونظيف بدرجة كانت كافية لتبديل حالته. أعادوا إجراء جميع الأشعات والتحاليل قبل أن يحدروا هذا الموعد مع الاستشاري.

لم يحاول الطبيب أن يتحلى بأية درجة من اللباقة، بل تعدد أن يتصرف بالفجاجة التي يحرص طلاب السنوات الأولى في الطب على أن تكون أول ما يتعلمونه. استعرض شرائع الأشعة سريعا واحدة وراء الأخرى ثم جمعها معا وأزاحها عن مغلفاتها الفارغة باتجاههما كأنه يتخلص

* كاتب وروائي من مصر

لقاعة الاستقبال، وكانت المغلفات قد استقرت مهوشة تحت إبطه بعد أن ازدادت مغلفا جديدا صغيرا به تصريح الدخول. دفع رفعت الباب بقدميه بقوة أجبرت ذراع الإغلاق الميكانيكي على التراجع. نفذا من الفتحة التي لم تلبث أن أغلقت وراءهما. وضع المظاريب على الأرض وساعده في جمع جلبابه إلى أعلى. خلع سرواله الداخلي. تأمل بقعة الدم الكبيرة وهو ينتزع من داخل السروال شريحة القطن الطبي التي كان قد وضعها داخله. لولت قطرات الدم سوراميك الأرضية في المسار المائل للقطنة التي ألقي بها فأرجحت غطاء صندوق القمامة واستقرت معلقة خارجه، بينما تساند على الحائط وخلع السروال. فتح الماء على الموضوع المبلع بالدم الذي جمعه في يده. أغلق الصنبور. عصر السروال ونفضه ثم تركه على حافة الحوض.

أم: كده آخر عظمة.

قال عيسى وهو يجلس على قاعدة المرحاض، وبدأ يكرز على أسنانه ويداعب عضوه المستسلم كي يقنعه بإفلات القطرة التي تمانده. أفلقت منه صرخة ألم بينما اندفعت قطعة دم متجلطة سوداء تبعها خيط وردي غلبه في النهاية لون البول فصار إلى الصفرة الذهبية. مع النقطة الأخيرة التي عادت مرة أخرى إلى الأحمر المحروق كز عيسى على أسنانه وأغضض عينيه يستريح، ثم فتحهما راضيا ومندهشا كعادته من رحلة طويلة.

عظمة!

قالها مرة أخرى بعد أن غسل مقعدته ووقف مهربا جلبابه بحثا عن السيلة التي أخرج منها لغافة جديدة من القطن حشورها بين إتيته وسحبها إلى الأمام طاوليا الحمامة داخلها وقد برزت من عينها قطرة حمراء كعبة رمان. جذب السروال وساعده رفعت في ارتدائه، ثم انحنى ليلتقط المظاريب بسرعة قبل أن تبحث يد عيسى عن ذراعه فلا تجدها.

أمام المستشفى وقف رفعت يستجدي السائقين، بينما لم عيسى الذي انهارت قواه ذيل جلبابه وجلس على الرصيف، حتى توقف لهما أحدهم. نهض عيسى وساعده على الركوب قبل أن يرد خلفه الباب ويسارع إلى الباب الأمامي ليجلس بجوار السائق.

أخذ التاكسي يشق طريقه خطوة بخطوة وسط زحام من كل الاتجاهات. السائق الذي انحنى ليعيد فتح وإغلاق باب رفعت أخذ ينقر بأصابعه إيقاعا عصيبا على مركز

عجلة القيادة فتترجم السبارة نفاذ صبره إلى زمرات متتابة غضبي. بدأ رفعت يعطس من كثافة العادم المختلط برطوبة أغسلس الدبقة. حاول إغلاق الشباك لكنه لم يجد مقبضا لرافعة الزجاج. اختلس نظرة إلى الوراء ليطمنن على عيسى الذي ألقي برأسه إلى الخلف مسبل العينين. منفرج الفم مثل سمكة تبحث عثا عن الماء. وفجأة حانت منه انتباهة مع حركة مفاجئة من السيارة.

هذه مسخرة.

لم تعد عيشة. ولا هذه حركة بشر متجهين إلى أعمال؛ إنها مسيرات احتجاج دون إعلان.

علق رفعت نافذ الصبر من تحت منديل الكلينكس الذي وضعه على أنفه لترشيع الهواء. وعندما التفت إلى الوراء كان عيسى ناعسا من جديد.

وماذا تقول عن السائقين أمثالنا يا باشا، صدورنا تحجرت من القطران.

قال الرجل ذو الوجه المحمص الذي يهدر مع ذلك أصغر منهما بعشر سنوات على الأقل وهو يدير عجلة القيادة بغيظ هاربا من سبارة تعطلت أمامه.

لكن هذا الزحام غير عادي، انظر!

وأشار إلى مصفحات الأمن المركزي التي تحتل الشريط الملاصق لكورنيش النيل في الاتجاه المعاكس لحركة السير، بينما احتل رصيف المشاة على الجانبين جنود مسلحون بالعصي والدروع، يقفون كأشجار سوداء تنضج جذوعها بالحرق المطرور.

لا بد أن هناك موكبا من تلك التي تسمح حياتنا كل يوم. ماذا يفرجهم لمرامعتنا ماداموا يخافون كل هذا الخوف، من ممن يخافون؟ من خلق مهتة؟

مهتة كيف؟! نحن شعب حديد.

قال رفعت معايبا.

حديد؟! هاها!

رد السائق هازئا، وأخذ يغمغم كمن يكلم نفسه.

ها: بعد حرق الدم طول اليوم، والعيش على طبق كشرى أو ساندويتش فول؟! ثلاثة بالله العظيم أنا واحد من الناس أعود كل يوم في منتصف الليل، لأنام مثل خرقة.

عاد رفعت إلى مناوشته:

وماذا تريد بعد؟

يا سلام! ولا حاجة أليست لدي امرأة تريد أن تنزفت كما

تقرّفت النساء؟

ولكننا لم تكن نعلم أنه سيتم بهذا التسارع ودون نظام أيضا. لماذا عيسى وليس أنت؟ لم تفكر من قبل في أن تكون الأخير كواقف على الشاطئ يحمل ملابس أصدقائه الغرقى. كلهم يعضون ويتركونك مثقلا بذكريات ما عشت مع ذات يوم. هو غير مبال. اليوم موجود وغدا غير موجود. هذا كل ما في الأمر!

نعم: الموت لا يؤذي الموتى: بل الأحياء: الموت ما يخفي بل ما يبقى مدوما وحارقا كسائل يغلي في الذاكرة التي لم يبلغها بعد النداء. ماذا يعني أن تعيش وحيدا في حياة لم تعد تتعرف عليك. الكتابة التي اعتبرت بها بدلا لإنجاب الأولاد ما عادت تجلب السلوى في واقع لم تدربوا خيالكم على مجاراته. وليس هناك من امرأة يمكن أن تذر نفسها لتمرير كهل تلك هذه السكري والضغط. إذا لم تكن محظوظا بمصافحة نهايتك في شارع أو مكان عام ستفقد جنتك قبل أن يحطموا الأبواب ليلموا ما تبقى من عظامك والكمادات على أنوفهم.

هبطا بحذر الدرجات الثلاث التي تفصل المقهى عن الرصيف وقد شبك رفعت زراعا بذراع عيسى وبجده الأخرى حمل الملفات، بينما اتخذ عيسى من يده الأخرى حجابا للشمس فوق جنبه مظللا عينيه وقد ضيقهما ناظرا إلى الجالس على الطاولة التي ظلت لهم طوال ثلاثين عاما، وبدأ في التلويح متدفقا في ضحكته غير المتحفظ. وفجأة أمسك خجلا

. تصورتهم جماعتا.

ريت رفعت على زراعه في حركة موسية، متأكدا من أنه نسي أنها آخر من تبقى من «جبهة الصمود». انتبه إلى ما في التسمية من سخرية: فهم لم يصدموها في شيء أكثر من البقاء بعيدا عن مزاد الفرص غير المحدودة للسلطة والثروة الذي أوقع بمناضلين عاشوا سنوات طويلة على مجد دماء تقيأوها تحت الضرب في غرف التحقيق ولم يخضعوا لإرادة زعيم بحجم إله اختلافوا معه دون أن يكون لديهم شك في إخلاصه الوطني.

أخيرا كانت مداومة الاتصال بينهم البطولة المتبقية. ورغم أنهم عاشوا السنوات الخمس الأخيرة لا يجتمعون إلا في مناسبة رحيل أحدهم، إلا أنهم حافظوا على نوع متقارب من الصلة. في عزاء سلامة منذ أقل من عامين همس عيسى: «الدفعة صارت مطلوبة» وأخذ يعد المتبقين، أشار بأصابع يمينه: خمسة في عين العدو،

وضغط الزمرة بغيط ليمنع أحدهم من الاحتكاك به، وهو يزاحمه على صعود الكوبري الذي احتلت جانبيه أعداد ضخمة من الناس معظمهم فلاحون وفلاحات بجلابيبهم البلدية. استيقظ عيسى مرة أخرى مضطربا، وأخذ يتأمل الواقفين مندهشا في البداية ثم ملوفا بيديه مبتسما كما يفعل الزعماء المهلهوم مع موظفي الحكومة وعناصر الأمن الذين يتم رصهم في طريقهم بوصفهم جماهير محبة. والسائق الذي أخذ يحافظ على زحف العربة صعودا شبرا فشبرا أخرج رأسه وسأل عن السر .

. مظاهره.

أجاب عجز في جلبابها الأسود. لا ينبغي شكلها عن أية معرفة بالقراءة والكتابة، وتحمل مع ذلك لافتة من القماش كتب عليها بخط بدائي: «لسنا بلطجية». أنتم للصوص..

تذكر رفعت ما قرأه أمس في صحيفة معارضة عن احتجاجات الفلاحين ملاك جزيرة الذهب على محاولة الحكومة نزع ملكيات أراضيهم لإقامة مشروعات سياحية عليها، كما قرأ وصف وزير الإسكان لاحتجاجاتهم بأنها بلطجة.

فجأة انفتحت ثغرة أمام السيارة فحررها السائق مفتاحا وانطلقت مصدرة لتفاد الكوبري بحمولته من المحتجين المطوقين بقوات الأمن المتمركزة على المدخلين. اجتازت السيارة طريق الفساطط الواسع شبه الخالي في دقائق، واستدارت يمينها مستقبلة شارع صلاح سالم.

. أين بالضبط في روكسي؟
سأل السائق، فاعتدل عيسى مبادرا بالرد.

. مقهى الأمفرتيون، تعرفه؟
أومأ السائق إليه في المرأة موافقا، وعاد إلى تركيز

اهتمامه في طريقه مزاحما كمصارح.

عندما توقف أمام المقهى، منحه رفعت عشرة جنيهات، تأملها طويلا، ثم دسها بقرص في جيبيه بينما كانت عيناه تزنانته من فوق إلى تحت

. من يد ما نعدمها يا باشا.

تجاهل رفعت سخريته ولملم الملفات وغادر مقعده ليقتح الباب الخلفي ويأخذ بيد عيسى.

ماذا لو صار عيسى غير موجود؟ كنا نعرف أن ما قاله في عزاء سلامة صحيح تماما: الدفعة صارت مطلوبة،

يعني كلها سنة ونخرج كلنا!

بعدها توفي جميل بالكبد وذهب شوقي في غيبوبة سكري تافهة لم يرجع منها، أما رؤوف المقبل على الحياة بطمع فقد سافر ليعيش مع ابنه المهاجر إلى أمريكا في حركة هروب من الموت، ولكنه لقي عزرائيل هناك متخفيا في صدام سيارة بعد وصوله بأسبوعين.

بذت قوى عيسى على وشك النفاد فسحبته رفعت إلى أقرب طاولة من المدخل. مط بوزه وهو يتأمل المكان كأنه يتعرف عليه للمرة الأولى، بينما أخذ رفعت يتابع تشكلات موجات البخار الخفيف المتصاعد من البلاط تحت حرمة من أشعة الشمس المتسللة من فوق المظلة.

جاء العجوز الأرمني ليفون بقهوة رفعت وكوب الشاي الكبير بالنعناع الذي دأوم على تقديمه لعيسى منذ عرفت الجماعة طريقها إلى هذا المقهى. بالذات يرفض ليفون أن يقوم أحد غيره على خدمة عيسى بالذات. كان وجهه مقهقرا وهو يضع يديه المرتعشتين الكوب الكبير. ويذا في قميصه الأبيض النظيف الذي تأكلت ياقته وينطوونه وبابونه طاعنا ونحيلا أكثر من أي وقت مضى. لطالما تسامح معهم مرجحا الحساب، ولطالما أقروهم بواسطة عيسى الذي كان عليه أن يدعي دوما أن السلقة من أجله هو.

كان عيسى دائما شديد القدرة على جذب نذل المقاهي وبوابي العمارات، وباعة السميط والبيض على الكورنيش، والمجازيب رثي الثياب حول ضريح الحسين، يسأل عنهم، يعرف أحوال المزوجين منهم مع زوجاتهم أو مع أولادهم الذين يتمردون عليهم. ورغم أنه لم يكن مفيدا من الناحية العملية لأحد فإن هؤلاء الناس الذين يعيشون أمام الجميع بلا أسماء كانوا يسرون جدا لأن أحدا ما يناديهم بأسمائهم التي لم يسمعوها منذ غادروا بلادهم.

اعتدل ليفون وسأل عيسى بعينين مبتهجتين:

«الصحة تمام؟»

«نأنا؟ آخر عظمة أمة».

لم يخطر ببال ليفون أن عيسى الذي أتبع إجابته بضحكة واهمة ربما يتبادل معه الحديث للمرة الأخيرة، وأنه لن يكون هنا ليوذعه عندما يقرر العودة إلى بلاده التي استطاع أخيرا أن يشير إلى موقعها على الخريطة بعد تفكك الاتحاد السوفييتي.

منذ بدأوا ارتياد هذا المقهى في أواخر الستينيات أخذ

عيسى يتابع أخبار جهود ليفون للبحث عن بلاده. وقتها كان النادل العجوز قد تخطى الأربعين، لكنه كان لا يزال وسيما. له عالمه الخاص: ينهي عمله دائما قبل موعد إغلاق المقهى بساعتين. يخلع زي النادل ويرتدي ملابسه العادية. يعيد تصفيف شعره بشكل مختلف. ويجلس كزبون مع زجاجة بيرة وترجلة. وكثيرا ما كان يحظى بصديقة تشاركه الجلسة ثم ينصرفان معا.

لم يكن متأكدا أنه يريد مفادرة مصر، ولكنه كان يريد أن يثبت أن الأرمن ليسوا طائفة غامضة، بل شعبا له أرض يعيش عليها مثل سائر الشعوب. الآن أصبحت أرمينيا موجودة في العالم وأصبح لها سفارة بالقاهرة يتردد عليها. ولم يجعل ذلك الأمور أفضل، بل أسوأ من السابق. «لا يكفي أن يكون الوطن موجودا ليصلح مكانا للعيش، بل لابد أن يكون فيه من ينتظره». ظل ينتظر ردا واحدا على أي من خطابات التي شرع في إرسالها منذ عشر سنوات. وعندما تضاعفت أماله في تسلم مثل ذلك الرد استقر تفكيره مع عيسى على أن الوطن بلا معارف وإن لم يصلح للعيش، فإنه يصلح على الأقل للموت فيه: ولهذا فإنه لن يلقي فكرة العودة، ولكنه سيؤجلها إلى آخر وقت ممكن. «أرض الإنسان على الأقل ستكون أحن على بدنه من أية أرض، أليس كذلك؟».

فجأة أدرك ليفون وهن صديقه فصمت وتضببت عيناه بالدموع. وأراد عيسى أن يبدد حرج الموقف فسأله:

«عظمة؟»

«مملكة؟»

وأشار بإبهامه تجاه فمه يسأله هل يحضر نرجيلة؟

لوح عيسى بكفيه كمروحتين متقاطعتين رافضا العرض، ثم أشار إلى كوب الشاي المنعنع أمامه.

«عظمة؟»

«حقا، ماذا لوصار عيسى غير موجود؟» أخذ السؤال يدوم في رأس رفعت المجهد وهو يتأمل عيسى الهادئ كما لو كان قد بدأ الغياب. لم يكن في البداية يتمتع بأية مكانة خاصة، كان الوحيد الذي لم يعرف طريقا إلى السجن، وتخلّى سريعا عن محاولاته في الكتابة مكتفيا بقراءة مسودات الأصدقاء وإبداء الملاحظات الزكية التي لم يعمل بها أحد، ولذلك فقد كان هناك من يتسامح عن سبب تواجده في هذه المجموعة من الأدباء والرسامين المتهمين بالسياسة. بعضهم اتهمه بأنه عين للأمن

عليهم، ولم يكن عيسى يغضب، بل يبتسم بسذاجة غالبا، بعد ذلك صار يرد بهدوء حاسم: «اسمع يا ولد! السجن الذي دخلته لبضعة أيام ليس شارة تترديها، وليس امتيازاً خاصاً يربط لك حق التماول، إنك لم تحرر بسجنتك أبداً ولم تنفذ قيمة». أخذت مكانة عيسى الذي قبلوه في البداية لظرفه ورقته تندعم عندما بدأت شارات السجن تستخدم مسوغات للفجور السياسي، حتى انتظم معظم الذين اختلفوا ذات يوم مع نظام وطني في خدمة سيطرة الرأسمالية العالمية، بما يمتلكون من قدرة على التخطيط والتنظيم. ويريدون مع ذلك من الآخرين احترامهم بحق سابق تضحياتهم.

بفضل هؤلاء صار عيسى ضرورة، ربما لا يمثل الموت مشكلة بالنسبة له فعلاً، لكنه سيجعل رفعت مسناً ويطمئناً. أخيراً بدأ يعامله، لا بوصفه صديقا، بل ذات أخرى احتياطية تحضر عندما تتعب الأولى. يجلس كمرآة يرى فيها وجهه، لا يبادر عيسى بالحلول، ولم يطلب منه ذلك يوماً: كانت قدمه تتعثر في الحل بسبب الهدوء الذي يوفره عيسى بإنصاته العميق الذي غالباً ما يتبعه بضحكة مجلجلة يسخر بها من طريقته في تعقيد الأمور، فإذا به يكتشف أن ما تصوره تراجيديا إفريقية ليس سوى فاصل من كوميديا الحياة. وعندما يبدو على رفعت الغيظ من استخفافه، يكف عن الضحك ويتخذ سمناً جاداً: «اسمع! ليست هناك قوى شريرة تقررصدنا. وليست هناك أقدار حزينة وأخرى سعيدة. الحياة تحب فقط أن تتاورنا: مثل طفل نزق يطرح عليك ألفاظاً، فإذا لم تتوصل إلى حلها تولى هو المهمة، لكي يتسنى له طرح لغز جديد. الطفل أكثر منك حرصاً على استمرار المسامرة، وكذلك الحياة».

بدد الصمت صراخ روز التي جاءت في جلباب بيتي خفيف، بثدي واحد مستدير يتقافز وقصا كما كان دائماً. هذا الرجل بلا مسؤولية، لم يكف عن يهدلتي طوال عمري، أنه لثري بنفسك، تركني أكاد أجن دون أن أعلم أين هو!

قالت، ثم انخرطت في الهكاه لكنتك تحرقين أنه ممي! قال رفعت مغتاضاً، هو يعرف أنها جاءت خصيصاً لتقديم هذا العرض أمامه لتثبت أنه كان على خطأ طوال تلك السنوات.

ولماذا لم تخبرني أنت يا عاقل.

ردت بحدة، لأنه كان الوحيد الذي يحرص على الابتعاد عنها منذ زواجها من عيسى إلى اليوم. زاروها جميعاً في المستشفى عندما استأصلت أحد تديبها، ولكنه لم يفعل. وفي الفترة الأخيرة اتفق مع عيسى أن يطلبه في أي وقت يريد فيه الخروج وينتظره بالشارع أمام بيته بعد خمس دقائق كانت تعتمد إهانة عيسى وسبه بصوت يصل رفعت عبر الهاتف كلما عرفت أنه على الخط حتى بدأ عيسى يخرج ليطلبه من هاتف البقالة المجاورة ثم ينتظره جالسا على حوض الزرع أمام البيت وقد لم جلبابه الأبيض.

قدم لها رفعت كرسيها وهو يرجوها أن تخفف من انفعالها ولومها لعيسى لأن كليهما متعبان. انهارت عليه ضاغطة ثديها في زنده وهي تتداعى إلى الكرسي. واصل عنايته بها فصب لها كوباً من الماء شربته ثم تخلصت منه إلى الطاولة سريعاً وهي تمسك رأسها.

الصداق يقتلني!

أخرج شريطاً من الأسبرين وألقاه باتجاهها، جمعت عينها في بؤرتي النظارة، وقالت بدلال استدعته من لحظة على مسافة أربعين عاماً.

لكن عيب أيضاً، أنا روز يا رفعت أم نسيت؟!

وماذا ارتكبت أنا يا روز؟

لنا بيت والأصول أن تطرق بابها، بدلاً من أن تخطف صاحبك من الشارع، أنا زوجته ويعلم ربنا كم أنا حزينة عليك يا عيسى.

ثم أخذت تنسج، بينما تلمل عيسى متألماً دون أن يقول شيئاً، ولم يجد رفعت في نفسه القدرة على مجاراتها، لكنه أضاف نافذ الصبر.

ماذا جرى يا روز، الرجل مريض، نعم، لكنه ليس عيلاً صغيراً في النهاية!

أنا الأخرى مريضة يا ناس! أه!

وأمسكت رأسها مرة أخرى.

واضح أنك متعبة فعلاً، خذي عيسى جهزي له حقيبته، وسأذهب لأعد حقيبتي وأمر لأخذه.

قال رفعت وهب واقفاً حتى لا يدع لها فرصة لمزيد من المماحكة. أخذت بيد عيسى مواصلة التشجيع وهي تردد:

يا حبيبتي يا عيسى، ربنا يجعل يومي قبل يومك.

ه صفحات من رواية جديدة بالعنوان نفسه تصدر قريباً للكاتب

مرآتي الغربية.. مربية للعالم

توفيق فياض *

احترق الحلاج

قالها وهو ينظر إليّ دهشاً.. وهو ينظر حائراً.. تائها مروعاً وحزيناً.. مات.. قالها وصمت.

لم أعقب لم استوعب كأنني سمعته كأنني لم أسمع.

نظرت إلى وجه صاحبي.. نظرت في عينيه المرجبتين.. كان وجهه جاداً.. كان حزينا.. وكانت عيناه ترحلان في البعيد.. لم يخطر ببالي يا حلاج قط أن تكون أنت هو المعني بالنبا.. فقد ظننت في البدء أنه عنوان لإحدى رواياته العجائبية وقصصه التي لا ينفك يرويها كلما اشتد به الضجر، وانفلت العمر منه وابتعد عن سنوات الجمر والنار والأحلام الكبيرة مع مهاري الثورة الفلسطينية، ورفاق السلاح في الأغوار المستحمة في مياه الأردن.. أو في الجنوب اللبناني وجباله ووديانه وفي بيروت.

تابع صاحبي وهو ينظر إليّ مستغرباً حياديته تجاه العنوان العبر.. واحترقت جميع لوحاته التي تغطي جدران مرسمه معه.. اضاف، وحتى جداريته التي قضى نصف عمره في انجازها ليخلد فيها لحظة الشعب الفلسطيني منذ ما قبل كنعان وحتى يومنا هذا.. احترقت.. أصبحت رماداً..

بدأت استوعب يا صديقي.. بدأت أفهم يا مصطفى.. اية قصة هذه التي يقصها عليّ صاحبي هذه المرة وأية رواية.. تصنم وجهي.. تابع، لقد اندفع وسط النيران التي تلتهم كل شيء نحو الجدارية لكي ينقذها.. ولكنه لم يستطع.. كانت النيران إليها وإليه أسرع.. وكان وحده.. صمت صاحبي.. ثم مال على الجمر فوق تمباك نرجيلته عشرين في مقاهي الغربية التونسية.. يقلبه وينفخ فيه.. ضاقت بي الدنيا.. سخفت.. هانت.. تنفست.. حدثت بصاحبي.. حدثت بوجه الجمر المتقد فوق عنق نرجيلته.. اكتوت عينا، فتركتها وانفلت، ثم همت.. هذا هو أنت يا حلاج الآن، هذا هو أنت يا صديقي.

يممت شطر البحر.. ولا بحر في الغربية أهلاً كبحر تونس.. ولا شاطئ في المنافي وطننا كشاطئ قرطاج.

توقفت في نهاية أحد الازقة القديمة المتآكلة المودية إلى

* كاتب من فلسطين مقيم في تونس

البحر، حيث الحواجز الصخرية المتراصة على امتداد الشاطئ عند أقدام قرطاج.. كان البحر مكفهرًا والريح عاتبة، وندابات الموج تلم وجه الصخر حيث جلست، فيبيل الرذاذ المزد وجهي..

ولا أدري، أكان هو الدمع ذلك الذي يتعذر مالها على شفتي، أم رذاذ الموج.

تناهت إليّ مع الريح وصوت الموج بإحلاج ضحكك المتزهدة من فوق الصخور على شاطئ صور في لبنان ذات ليلة مقمرة، برفقة الفنان الشهيد ناجي العلي، والفنان السوري المتشرد مصطفى الكركوتلي.. لفحني الموج.. لفحني دم ناجي، ورماني حنظلة بحجر من زبد الموج.. فرعزت.. ارتعشت لماذا طلعت علي يا أيها القاتل المغتسل بدمك وحبر ريشك من قلب الموج فجأة.. ألكي تطفئ النيران المشتعلة بالحلاج.. بي يا ترى بدمك.. أم طقوس حناء تعودتها للصخور التواء على شاطئ قرطاج لصخر البحر في صور.. أم لكي وجعا تزيدني وفجعة يا أيها القاتل القاتل حزنا عليك وعجزاً عن النار لدمك وإن كنت أعرف قاتلك.. وإنا الذي لا أكاد أصحو من فجيعتي باحترق صديقك الحلاج.. يا ناجي.. ولم أكفك الدمع بعد عليه.. فأية قسوة تلك منك يا صاحبي وأي انتقام لبقائي بعدكما وأي امتحان لوفاء دمي عليك وعليه، وحزني أيا أيها الشهدان غيلة واشتعال.

كنا نسفر ليلتها.. أتذكر؟ من عبثة الحرب الأهلية في لبنان وهمجيتها التي رضعتها الطوائف من أقدام الصهيونية والهمجية الأولى للتاريخ الانساني.. دون أن ننسى ما كنا نتمتع به من ولع بجلد الذات والمازوخية المفرطة، في تهكمنا على المعارك التي نخوضها نحن الفلسطينيين في جبل لبنان أو في الدامور لتحريض فلسطين.. وعلى تنف ريش جنرالات «الثورة الفلسطينية» وصولجانات القيادة الفيزرانية التي تزين بإباطهم المعطرة.. مما أطرب حنظلة الشقي ليلتها فراح يتقافز بدميه الحافيتين أمامنا وفيهاه الرثة وشعره المتقنن سائرا مستهزئاً.. صارخاً.. باكيًا.. شاماً.. وما كان يدري

وقتها ومذ خرج من رحم ريشتك ايا والده الشرعي الذي يستحقك . ونيسان بنادق القنلة مصوبة نحوه وأصابهم على الزناد في انتظار إشارة الجلاء بالإعدام.. واسكات لسانه السليط الفصيح الجارح..

كان معنا في تلك الليلة المقمرة، هل تذكر، مصطفى الكركوتلي. ذلك الرسام الحكواتي الذي ترك حوارى الشام القديمة والليالي الدمشقية، ليضرب في الأرض حاملا أحرانه وقلقه، وملله، وتمرده ولوحاته الجغرافية كية يجوب بها الأصقاع ومدن النور والجليد والكرامية والعنصرية.. وقد جاء حينها لبيروت قادما من مدينة فرانكفورت والتي عرفت الدمار قبل بيروت، حيث كان يعيش مع زوجته الألمانية التي هجرته فيما بعد، وان ظلت تودّه وتصله.. لقد جاء لزيارة الحلاج صديقه القديم في بيروت وقتها، ولدولة الفكاهي الفلسطينية، وقواعد المقاومة في الجنوب اللبناني والمخيمات، لتكون مادة للوحاته المستقبلية، قال لك يومها بلهجته الدمشقية اللطيفة والتي لم تتبدل، ما اذا كنت مستعدا لإبرام صفقة فنية معه.. ضحكك يا ناجي يومها ضحكك الحظيئة المألوفة سائلا بدورك عن أية صفقة يمكن لمعدمين مثلكما ان يبرماها.. فرد الكركوتلي بنفس الوتيرة البليطة المملة، بأن يعطيك كل ما يملكه من لوحاته، مقابل ان تعطيه انت حنظلة.. فضحكنا كلاكما من تلك الفكرة التي لم تخطر ببال أحد، بل ضحكنا كلنا، وخاصة حين علق الحلاج موجها كلامه الى مصطفى.. بأن هذا اذا ارضى حنظلة بوالد سيء مثله، وبأن يعيش خارج مخيمه واللجوء الى ألمانيا معه، خاصة وانه لا يتقن أية لغة، غير العربية وباللغة الفلسطينية المخيمية.. أما انت يا ناجي، فقد عقيت وبشيء من الجدية قائلا وكأنك تؤنّب «ولكنك يا كركوتلي، فلك حنظلتك المهاجر يوما في قماط طفل فلسطيني طائر، ولكن علكك معه انك تركته صامتا ولا يحط ولا يملأ الفضاء صارخا..» وكنت تشير في ذلك الى لوحته الشهيرة لذلك الطفل الفلسطيني الذي يحمله طائر البجع بمنفاره مقمطا بكوفية فلسطينية طائرا به في الفضاء الواسع مرتحلا.. وها أنت يا صاحبي قد رحلت والحلاج قد رحل، اما مصطفى الكركوتلي فلا يزال، حسرتي عليه، يطوف المدن الألمانية بحكاياته التي لا تنضب عن سحر الشرق وأوجاعه وآلامه.. كما تقول عنه

أخباره التي انتسقتها.. ولا أدري أية نهاية سينتهيها هو الآخر في هذه الغربة القاتلة بنينتي حديسي، انه سيرحل وحيدا، ويصمت دون ان يظن إليه احد إلا بعد عدة أيام.. او ربما يسكين عنصري قاتل تعاجله عند عودته من حكاياته في أواخر ليل من ليالي فرانكفورت، ان لم تعاجله النار بمرسمة أسوء بك يا حلاج وقبل ان يستطيع انقاذ طفله الفلسطيني المقطط الطائر.. وأن كنت انت يا حلاج قد رفعت الأوبة في دمشق الغالية.. دمشق التي احببتك واحتضنتك على الأكف والراحات نحو مثواك الأخير.. فمن سيحمله هو.. وان كنت لا ارى غير سيارة سوداء صماء ثقله، وتسرب به الله أعلم الى أين.. ودون اكليل ورد يزّين نعشه..

أما ان يا صديقي وصاحبي الذي ارتحل.. فأعرف مسكني بالقطع أين، اذا ما أتاني صاحب الموت في تونس، وسواء أكان قد طرق الباب أم غالني فجأة.. وأعرف أن من سيجملني، هم أولئك القلة الباقية من الصبح هنا.. فنحن يا صاحبي ندفن الراحل عنا، ثم نعد باقينا، ونفكر من منا هو الراحل بعده.. ومن منا هو الأخير.. وان كنت قد اوصيت يا صاحبي ذوي الأمر منا هنا، ان يعيدوني الى فلسطين اذا ما استطاعوا.. لكي يدفني الأهل في مقبلة، وعلى طريق النبع فيها..

بالطبع أنك لا تذكر الآن شيئا يا صديقي، ولكنك كنت تذكر يوم التقينا أول مرة.. كان ذلك في أواخر ايلول (سبتمبر) من عام ١٩٧٤ في دمشق.. وبالتحديد في النادي الثقافي السوفييتي، بعد الأمسية القصصية التي أقمته في المساء ضيفا على اتحاد الكتاب العرب في دمشق، وعلى اتحاد الكتاب الفلسطينيين.. كانت تلك أول زيارة لي الى دمشق، قادما إليها برفقة صديقنا الشاعر أحمد دحبور من بيروت التي كنت أزورها هي الاخرى لأول مرة، قادما إليها من القاهرة التي أنتهتها مباشرة من سجن شطة في فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨ حين أفلتني المحتلون الى صحراء سيناء وسلموني لجيش مصر العظيم.. وكان ذلك في اوائل نيسان (ابريل) من عام ١٩٧٤.

قرأت في تلك الامسية أول ما قرأت قصة «أم الخير».. وكنت تجلس أنت في الصف الأمامي.. قبالي تماما.. ولم أكن قد تعرفت اليك بعد.. ولا أدري لماذا كنت كلما أتى على ذكر حسن الحراث، ذلك العاشق القديم المقيم بأم الخير، انظر اليك كما لو كنته.. كانت ملامحك بشمرك

الطويل الكث ولحيتك الناعمة، وجسمك الناحل وأدران وجنتيك، أشبه ما تكون بحسن الحراث.. أشبه ما تكون بعاشق قديم.. أو قل بناسك قديم متعبد في الفقار.. وكنت تصغي إلي كما لم يصغ إلي أحد في القاعة المكتظة.. وحين أتيت على نهاية أم الخير، التي تحولت إلي جذع شجرة عجوز جاف في موتها.. رأيتك وأنت تصفق كفا بكف أسى عليها.. تماما كما فعل العاشق القديم حسن.. ثم أطرقت نحو فكك المنعقدتين بين ركبتيك كما لو كنت تصلني.. وفي النقاش الذي تلا الأمسية القصصية.. وردي على الأسئلة الموجهة إلي حول الحركة الأدبية في الأرض المحتلة.. تكلمت عن كل أولئك الذين أسسوا للحركة الأدبية في فلسطين المحتلة والنهوض بها من كتاب وشراء.. تكلمت عن الكتاب جميعهم، حتى أولئك الذين لم يصدروا مجموعة واحدة أو رواية واحدة.. فقلت قصصهم وقصائدهم حبيسة الصفحات الثقافية في الصحف أو المجلات، وإن كان لمن سبقني وجيلي منهم، فضل كبير على النهوض بالحركة الأدبية عموما.. ووجدتني أسهب يومها في الحديث عن شاعرنا المعاصرة، راشد حسين، باعتباره رائدا للحركة الشعرية في الأرض المحتلة، وعلاقته بالشراء الآخرين والذين كانوا قد عرفوا بشراء المقاومة.. ولم أكن أعرف يومها، إنه سيقضي هو الآخر محترقا، ووحيدا، إلا من قصائده ودواوينه وأوراقه ومكتبته التي احترقت معه، في شقة معزولة، من عمارة مجهولة من عمارات مدينة نيويورك.. ودون أن يدركه أحد، أو يظن إليه أحد.. وشاء القدر أن أكون رفقة الشاعر محمود درويش في مركز الأبحاث الفلسطينية في بيروت حين أتاه الخبر تماما كما شاء حين مر بي ومحمود في حيفا مودعا وهو في طريقه إلى أمريكا عام ١٩٦٦. بات عندنا ليلتها وكنا نسكن سوياً.. وفي الصباح ودعنا إلى ميناء حيفا.. وارتحل.

وضع محمود سماعة الهاتف.. قال ودون أن ينظر إلي: تكسر صوته «مات راشد حسين.. لقد احترق» ثم أطرق طويلا، تاركا لغزته المناسبة على كفه المظلة لدمعه وهو يتمتم.. «كنت أعرف يا راشد.. كنت أعرف.. فقد كانت النيران يوما تسكنك».

أذكر أنك يا حلام أيام تلت.. لم تكلم حين عرفت أحدا، ولم تخرج من بيتك في بيروت حزنا عليه.. أو ربما حزنا عليك وقد استثمرت لسع النار.. وحين أتيت إليك وقد افتقدت..

وجدتك وقد كنت منهمكا أنت باشغال نيران أولئك المتقدمة فوق قماشك المشدود إلي الحامل..

في تلك الأمسية القصصية في دمشق تقدمت شبه منح وبهدوء نحو المنصة التي كنت أجلس خلفها يا حلاج- هل تذكر- وسحبت المجموعة القصصية من أمامي ودونما استئذان، ثم عدت إلي مكانك ورحلت تتفحص لوحة الغلاف المزينة بالمصابيح العتيقة التي تلقي أضواءها الصفراء على شارع وادي النسناس في حيفا.. تمشيا مع عنوان المجموعة.. «الشارع الأصفر».. ثم سألتني وبسمة محبة في عينيك عمن يكون الرسام، عبدالله يونس، وهو الرسام الذي صمم غلاف هذه المجموعة، ثم اتبعت سؤلك وقيل أن أجيب عليه، عما إذا كان ثمة حركة فنية تشكيلية في فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨ وكانت الأرض المحتلة في تلك الفترة لا تزال مجهولة، ما عدا عدد قليل من الكتاب والشراء فقط الذين كتب عنهم وعرف بهم بفرح العاشق كاتبنا الكبير الراحل غسان كنفاني، وبعض النقاد مثل محمد دكروب ورجاء النقاش وغيرهم.

كان عبدالله يونس حين تعرفت إليه لا يزال رساما مبتدئا غير معروف شأنه شأن الرسام عبد عابدي الذي وضع لي غلاف روايتي الأولى «المشوهون»، وكذلك مسرحية «بيت الجنون».. وكلا هذين العاملين كانا قد سبقا مجموعتي القصصية «الشارع الأصفر».. وهو الذي قدم لي عبدالله يونس الذي جاء من قريته «عاره» في المثلث ليزوره في حيفا.. وكان الرسام عبد عابدي وهو من سكان وادي النسناس في حيفا، حين تعرفت إليه هو الآخر شابا صغيرا ويعمل حدادا في حياته العادية، كالرسام والكاتب سهيل أبونوار من مدينة الناصرة وصديقي في المدرسة الثانوية، والذي أكمل دراسته في كلية الفنون الجميلة «يقسال إيل» في القدس الغربية.. أما عبد عابدي ولحسن حظي، فقد تبناه الحزب الشيوعي واحتضنه، وراح يفتح له الأفاق لدراسة الفن التشكيلي وفق النحت، ومن ثم أرسله في بعثة دراسية إلى كلية الفنون الجميلة في مدينة درسدن في ألمانيا الشرقية.

كنت تحذق بي ليلتها وأنا أتحدث، وتتابع كل كلمة أنفوه بها باهتمام شديد كما لو كنت أتحدث عن أناس عشقتهم ثم غابوا، ولم تعرف عن أخبارهم شيئا منذ سنين وسنين حتى أتيتك أنا بها.. ولكنك اهتممت أكثر ما اهتممت

بأخبار الفنان المعروف آنذاك، عبدالله القرة، ربما لسيرته الغرائبية، أو لصدى من سيرته كان قد تردد في سيرته.. فهو ابن لعائلة درزية متوسطة الحال من قرية دالية الكرمل الدريزية المترتبة فوق السفوح الغربية المطلة على البحر لجبل الكرمل ليس بعيدا عن توأمتها قرية «عسفا» كان الصبي عبدالله قد ولع منذ الطفولة بالألوان والنقش على الحجر دون أن يعرف عن فن الرسم والألوان إلا ما تعلمه في السنوات المدرسية الأولى.. أما من فن النحت فلم يعرف إلا فن النقش على حجر البناء في المقالع.. وفي إحدى جولاته الاستكشافية ذات يوم في الجبال القريبة من قرية عسفا، وفوق القمة المطلة على الجانب الآخر من جبال الكرمل يسمى «المحرقة»، وجد الصبي عبدالله القرة نفسه يقف مشدوها أمام دير قديم للرهبان.. فراح يطوف حول الدير وعيناه تتعلقان بالتماثيل الحجرية للقديسين المرتفعة على جوانب الدير.. فهرع إلى أقرب صخرة منه وراح يعمل فيها أزميله ومطرقة الصغيرة لنحت قديسه الخاص به.. وهكذا أصبح عبدالله الصغير ما أن فلت من سجن المدرسة حتى يهرع إلى الجبال وإلى ديره القديم، مخفيا أزميله ومطرقة في حافظة كتبه.. حتى بدأ أهل القرية يظنون به الخنون، وخاصة رجال الدين المزمتمين، الذين أشاعوا بأن شيطانا ما يسكن روح الصبي.. هذا ما رواه لي شاعرنا الجميل سميح القاسم حين عرفني إليه فيما بعد..

ثم رويت حكايته مع بعض الفنانين اليهود ممن يحتلون قرية عين حوض الساحرة، تلك القرية الفلسطينية المطلة من فوق سفوح الكرمل على البحر.. والتي قاوم أهلها هجمات العصابات الصهيونية مقاومة أسطورية إلى أن سقطت.. وقد ظلت مهجورة بعد أن هُجر عنها أهلها، حتى أواخر الخمسينيات حين بدأ الفنانون اليهود باستيطان بيوتها الحجرية الجميلة واتخذوا منها مسكنا وقرية للفنانين اليهود.. ومرسما كبيرا لهم.

كيف ومتى تعرف عبدالله على بعض هؤلاء الفنانين فلم أكن أذكر تماما، وكل ما كنت أذكره أنه التقى بعضهم حين كان ينقش الصخر في الجبال فيما بعد، بينما كانوا يبحثون عن صخور لمحتواتهم.. ثم توطدت علاقته بهم فعاش وترعرع بينهم ودرس على أهم الفنانين التشكيليين الذين كانوا يحتلون هذه القرية.. ومن ثم اتخذ هو الآخر بيتا ومرسما خاصا به في أحد البيوت العربية القديمة..

ثم سافر بعدها إلى الولايات المتحدة بصفته فنانا إسرائيليا، إذ كان يوقع لوحاته باسم «عوباديا» وهي الترجمة العبرية لعبدالله، أو بالأحرى الآرامية، وقد لقيت لوحاته ونمطاته رواجاً ونجاحا كبيرا في المعارض الأمريكية.

ولم يكن يعرفه من الوسط الثقافي أو الأدبي حق المعرفة في ذلك الوقت إلا نفر قليل، إلى أن عاد من الولايات المتحدة إلى دالية الكرمل في زيارته الأولى، وإلى بيته في قرية عين حوض وإلى مرسه في منتصف الستينيات، ثم أقام معارضا للوحاته ومنحوتاته في المركز الثقافي «بيت الكرمة»، التابع لمدينة حيفا، حيث قدمني صديقي سمح القاسم إليه، ثم ما لبث أن اصططحني بعد عدة أيام إلى عين حوض، حيث نزلنا ضيفين عليه في بيته ومرسمة ليومين متتاليين.. وهكذا بدأت علاقتي به والتي لم تدم طويلا.. أما لوحاته وأعماله الفنية، فقد كانت تشي به في غالبها، رغم مدلولات توقيعها عليها، بما كانت تخزنه من تراثه الفلسطيني الدرزي المتجذر والعميق، وطفولته الجبلية، إلى أن استحضت منه وبعد أن توطدت علاقته بنا، وبالشاعر سمح القاسم خاصة، أن تذيل باسم «عبدالله القرة» بدلا عن «عوباديا».

كنت تجلس يا حلاج يومها صامتا، وعينك المتصوفتان يا صديقي ترحلان معي بعيدا، وتحلقان فوق جبال الكرمل وفوق قرية عين حوض، ودالية الكرمل وعسفا وحيفا، والدير القديم في المحرقة.. والمطل على البحر من الغرب، ومن الشرق على مرج ابن عامر.. ولا أدري ما إذا كانت قد وصلتنا حيث ولدت أنت ونشأت في قرية سلمة، في الناحية الأخرى من فلسطين.. ولا أدري أيضا لماذا كانت عينك المحققين بي تستحاشني على الاستطراء في الحديث عنه وما تقسم به شخصيته الجبلية بشعره الأشعث دوما من نزع عفوي، كنت أنظر وأنا أتحدث طيلة الوقت إليك.. كما لو كنت أتحدث إليك وأروي فقط.. ولم أكن أعرف وأنا أنظر إليك بأنك أنت هو، ذلك الرسام الفلسطيني، مصطفى الحلاج، ولكنني كنت على يقين، لما كنت تبديه من اهتمام، بأنك لا بد وأن تكون رساما أو نحاتا.. ولما كان يوحى به شعر الأشعث، وعفونك الصيني الدقيق، وجسمك الناحل، ونظرتك الذاهلة دوما.. ولم يكذبني حدسي.. فما ان انتهيت من حديثي حتى نهضت تصافحتني بحرارة، وصديقنا الكاتب الضاحك الساخر

دوما ولو من نفسه، رشاد أبو شاوور، يقدمك لي ساخرا من حماسك لشبهيك عبدالله القرّة، كما قال، ثم انضم إلينا الشاعر أحمد دحبور، والكاتب يحيى يخلف، والعميد محمد الشاعر، وجمع من الكتاب والشعراء السوريين الذين لم أكن قد تعرفت إليهم بعد، والذين أحاطوني في ذلك اللقاء بحب دافئ وعظيم لا يزال يرافقني ويحميني ويوقظ الحنين بي دوما إلى دمشق

أصبرت حين خرجنا من المركز الثقافي، أن نكمل سهرتنا في قبوك العتيق... منزلك، مرسك، وقد أعجبت يومها أنا أيما أعجاب باسم الحي نفسه «الجسر الأبيض» هكذا كان اسمه.. وما أن دخلت قبوك حتى طالعني خيولك السابحة فوق مرج جدرانه، بأشكالها الغريبة العنصر ولونها الفاحم، فرحت أتأملها مشدوها، وأنا العاشق للخيول وفارسها القوي، إلى أن أنزلني عن صهواتها سهيل رشاد أبو شاوور الضاحك.. «خيول الحلاج يا توفيق لا تمتطي ولا يحرث عليها.. فابحث لك أيها الفلاح القادم إلينا من فلسطين عن خيول غيرها» قال وكان يقصد قصتي «الفرس» فضحكنا جميعا.. وقد أعجبني تعقيب رشاد على خيولك العجيبة.. ثم امتدت بعدها سهرتنا حتى الصباح.. وهكذا يا حلاج عرفتك.. هكذا يا صديقي بدأت علاقتنا التي لم تنقطع لسنوات طويلة وإلى أن فرقنا الاجتياح الإسرائيلي لبيروت.. وما من مرة كنت أزور فيها دمشق الغالية علينا.. إلا ويكون قبوك في «الجسر الأبيض» ملتقى جميع الأصدقاء والأحبة.. كانت الثلة تنطلق من مقهى النجمة في موكب صاحب نحو قبوك، وشاعرنا العزيز علينا جميعا.. الحانق دوما والمستقرّ، نزيه ابوعفش، يتقدمنا، يتبعه أحمد دحبور وممدوح عدوان وعلي الجندي، ثم ما يلبث أن يأتي رشاد أبو شاوور ويحيى يخلف والفنانان زيناتى قدسية وعبد الرحمن أبو القاسم، فيمتد بنا السهر بين نبيذك السيء الرخيص، وبين خيولك ونسائك المسترخيات فوق الجدران الكالحة حتى الصباح.. إلى أن قررت المجيء ذات يوم إلى بيروت.

كانت الحرب الأهلية على أشدها.. وبيروت مرجا من الخراب والدم كانت.. جئت تبحث وسط ذلك الخراب عن ذاتك، وعن كنه الموت الفلسطيني المجاني والمباح في شوارع بيروت وفي مخيمات اللاجئين على أطرافها.. كنت تلثفت إلي وتقول ساخرا كما عهدتك دائما، «نحن أيضا لنا

سرياليتنا..» وإنه الآن فقط وفي هذه المدنية يبدأ عصر السريالية الغربية.. ولكي تعمق أنت من سريالية وجودك في بيروت، استدعيت صديقك القديم، الرسام مصطفى الكركوتلي، لكي يعيش معك في تلك الشقة الأرضية المتواضعة في منطقة الطريف، ليس بعيدا عن شارع الحمراء، وعن الخط الفاصل.

وتلك الأرض التي كانت مسيجة بسياج سلكي مشبك، كما لو كنت تملك الأرض كلها.. وكان يطيب لك أن تسميها «الحديقة».. هكذا بدأت أسميها أنا أيضا.. ولأنها كانت حديقة، تمكنت لو أنني أجب لك حيوانا ألبيا فطنتها أو طيرا، لكي يبدد وحدتك.. فما كان مني إلا أن أتيت ذات مساء بسلفاة وجدتها في الأرض البور أمام بيتي في منطقة قريطم.. ولم أكن أتوقع أنك ستفرح بها كل ذلك الفرح الذي تملك وأنت تراها تنبهر في حديقة البيت فتخاطبها مدلا ومرحبا «يا حلاجتي الصغيرة.. أهلا بك».. ولم أكن أعرف فعلا بأنك تحب هذا الملقب العجيب مثل هذا العب وتجله.. وتعتبره فيلسوفك الأول.. ولأنه عصي على الاحتلال كما كنت تقول.. أي احتلال.. ولأنه من فرط حبه ببيتك، جعله جزءا منه كي لا يحتله أحد.. أو ليستولي عليه أحد.. حتى لو احتل الغاصبون أرضه واضطر إلى اللجوء أو الهجرة، فانه يهاجر وبيته فوق ظهره، ولا ينتظر مئة من أحد، حتى ولا من وكالة غوث اللاجئين، كما هو حالنا نحن في كل المهاجر العربية.. فلسفة طريفة يا صاحبي ولكنها وجهة نظر.

هكذا كنت يا حلاج بسيطا، زاهدا.. وحكيما وهمازنا بكل تلك الجنون المراقص في شوارع بيروت، وفي أزقة بيروت، وفي سماء بيروت.. الفذائف تهطل فوق بيروت وأنت تجلس إلى حامل الرسم وتغيب.. الرصاص يلعلع في أزقة بيروت، والعموت يعمر يد في الشوارع وأنت تجلس لتتأمل سلحفاةك الحلاجية أو تتسابق معها.. أو تخرج من بيتك وتأتي إلي قاطعا كل تلك المسافة من الطريف إلى قريطم في جحيم القصف وجنون الموت المعريد في كل شبر من الطريق.

أنتذكر يوم تهطلت الفذائف بالقرب من فندق «البرستول» وأمام قصر ذياب في قريطم من خلفك ومن أمامك وأنت في طريقك إلي، ثم راح الرصاص يطلع، ولم يكن ليخطر ببالي قط أنك يمكن أن تكون في طريقك إلي.. ولا أدري أي هاجس خامرني يومها بأنك قد تغفلها

حقاً، فخرجت الى الشرفة أتفحص اول الشارع المؤدي من قصر ذياب الى بيتي في عمارة الزهيري نزولاً. كاد قلبي يسقط وأنا ارى شبك يتسلل في الاضواء الخافتة الهوينى في وسط الشارع تماماً، كم لو كنت تمشي على سديم عابثاً بعثوثك كهوكت دائماً.. سقطت قذيفة من خلك فلم تلتفت وكأن شيئاً لم يكن.. وحين صرخت بك استحثك لوحك لي بيبك وتقدمت.. وفي الباب وقبل ان تلقي النجبة رحت تلمنني بأن لا احشي عليك، فعمر الشقي بقي وأنتك عصي على الموت.. هكذا كنت تعتقد وتؤمن، يا حلاج لأنك ابن الشمس الطالعة أنت، ومنذ ان وطئت قدماك أرض مصر، وليست خيش الزهد في معابدها القديمة.. وحملتها فوق رأسك الاشعث ومثيت عاريها خلف ذلك الميوان الخرافي الولود ذي الالذء العمامرة بالحليب والحياة، يا من عاشرت ايزيس واوزيريس سنين وسنين وأمنت بالخلود والابدية وفي الحياة ما بعد الموت، واعتقدت جازماً أنك روح لرسام قديم كان قد قضى العمر في أقبية الاهرامات وقبور الملوك الفرعانة ثم عادت وانبعثت فيك.. فقد عشقت مصر يا صديقي كما لم يشفقها فنان من قبل.. كما لم يعشقها مصري من قبل.. كأنك لم تبتعد عنها.. كأنك لم تزل كنت في أسوان بعد، وفي الاقصر وفي معبد الكرنك وفي وادي الموت.. والقاهرة.. حتى لهجكت التي ورثتها في الاقصر وأسوان التي عشت فيها شبابك لم تفارقك بعد ولم تهجرك.. ظلت هي الاخرى وفيه لك.. ساعات وساعات يا صديقي كنت تحدثني وتحدثني عن تلك السنوات التي قضيتها هناك في هياكل الفن الفرعوني. واستخدامك للألوان الفرعونية التي كنت تستخرجها بنفسك من الرمل والتراب والصخور في الاقصر.. كنت دائماً تبحث عن الخيط الواصل بين أرض كنعان وارض مصر من خلال المنحوتات والوان الرسوم فوق جدران المعابد.. لكي تعيد لوحيتها روحها بريتكت أنت ولكي تعيد بعودتها انبعاث الروح بشعبك الفلسطيني من خلال موته اليومي وخرايبه.. والاله «مين» المتحفز دوماً في لوحاتك كخيل دوماً بالحفاظ على استمرارية هذا الشعب وتوالده الى أبد الابدية.. فلا ينضب هو ولا يفنى.. هكذا آمنتم.. ولذا.. بأنك لن تموت أمنت أيضاً.. ولن تستطيع كل فذائف الجيوش المتهاطلة فوق بيروت وشوارعها وأزقتها بقادرة على ان تصيبك.. لأنك لم

تكمل مشارك بعد ولم تنجز مهمتك التي انبعثت من أجلها.. جداريتك التي تحمل بإنجازها، والتي ستورخ فيها لنضال الشعب الفلسطيني بل ولحضارته وتاريخه منذ فجر التاريخ وحتى يومنا هذا وبأطول وأعرض جدارية عرفها الفن التشكيلي الحديث.. وكما قرأ العالم تاريخ مصر وحضارتها عبر جداريات قبورها واهراماتها.. هكذا سيقرا المؤرخون وبعد آلاف السنين تاريخ الشعب الفلسطيني وحضارته

وحين رحت استفرك ساخراً، بانك قد حددت يوم القيامة موعداً لانتهاكك من جداريتك هذه.. أجببت وبكل بساطة بأن ذلك صحيح.. وإنك في اليوم الذي ستنتهي فيه من آخر ضربة فرشاة في جداريتك، فإن قيامتك حتماً ستقوم.. اية نبوءة هذه التي تنبأت يا صديقي، وأي توقيت صارم هذا الذي وضعت يا أيها الراحل عنا لرحيلك؟.. ولماذا رحلت برحلك جداريتك التي كنت تعيش من أجلها.. ومعك؟ ولماذا يا صديقي احتراقاً.. أهل هي النيران التي لا بد وان يكون أعداء شعبنا هم الذين أشعلوها بتاريخه وإرثه الحضاري المسطر بدم ريشتك على جداريتك فاهمتمكم؟.. لم تكن النيران تلك قضاء وقدر، ولم تكن اهماً او صدفة كما قيل وقالوا.. بل نيران أعدائنا هي التي كانت مصوبة نحوها.. يقول حدسي.. فاية نيران عبثية تلك التي تنقد بنسخ الروح وتشتعل.. وهل هي النيران يا حلاج حقاً، أم هي روحك التي اشتعلت فأشعلت بها الدنيا من حولك وبكل ما أبدعت يدك.. وكان جسدك الناهل، الفتيل هو.. وهو عصف الرياح الذي سرع منها اللهب.. وأذكي أوارها.. فكيف إذن وهو العصي على الموت احترق؟! وكيف على النار يكون عصياً وهو جوهرها.. وهو احتراقها.. وهو نورها وطهرها.. كما شعبك الفلسطيني يا أيها الناس المتعب.. كما فلسطين.. أفهو النذير يا حلاج إذن.. أم هو النفخ بصور روحك وأنفاسك الاخيرة وعصف نيرانها لقيامه هذا الشعب التي شهدت ورأيت فيما يرى الأنبياء، فغديت لكي تكون قيامته الاخيرة التي تقوم وموته واحتراقه الذي لا ينتهي ولا ينطفئ.. انبعاثاً وحياة لما بعد موته واحتراقه وخرايبه.. كما بلع.. كما اوزيريس.. كما تمون.. وكما النذل العظيم، الذي عشقت يا حلاج وقذست، وعبدت.. كما الأرذن.. فسلام عليك يا صديقي.. وإلى أن نلتقي.. وقريباً.. ألف سلام.

كثيراً، لقد أذاًنا المهندس فحد لنا بيوتنا وهواءنا
وجيراننا المحيطين بنا.. تأملني ما نحن فيه، كل شيء
مرسوم بمقدار، وأنت على ما أنت عليه من الحساسية
والرعاية والرقّة، فاصبري يا أختي.

أجابت عفراء: ويلي كيف أصبر على وضع لا خيار لي
فيه، فلا أنا بالحرّة التي تختار أنسام روحها، ولا أنا
بالمدينة فأرتاح.

من سقاء شعور غريب بين القهر والمرارة لأختها، ولم
تدر كيف تخففت عنها لتأخذ بأختها إلى بر
الطمأنينة.. قالت بصوت يغمره الحب: هوني عليك، إنك
تقسين على نفسك وتؤذين روحك، ستحملين العام
القادم كما يليق بك، وسوف أقتسم معك حملي الآن،
فما أنا بدونك وأنت توأمتي؟.. ابتسمي هيّا ابتسمي،
فلولاك لم يكن حملي كبيراً.. وراحت سقاء تلاحظ
أختها وتحنو عليها مخففة، وقد أطلقت رموش
أجنحتها الناعمة مزوجة تنسم بها نحوها، شيئاً
فشيئاً.. حتى بدت عفراء تستسلم إليها مثل طفل يعيل
إلى النوم. تابعت سقاء: أي أختي.. أنت التي حميتني
في أيام حملي الأولى من ذلك البرد الذي أصاب
أجسادنا، وغطيتني من هجمة الحر الداهم وكان سعفي
غضاً.. أنت التي تركت لي نسفاً أكثر ولم تشربي كفايتك
منه.. وأنا لولاك يعلم الله كيف يكون حالي.. هيه..
ابتسمي..!

فعلت العذوبة فعلها في عفراء، وبدأت تتحرك مقتربة
من أختها تريد عناقها.. فكرت سقاء بأختها النخيلة
ويسقطها المشروع.. خسفت على مشاعر الأسى
مخفية لها ومكابرة، فالحواء الذي تنتنمه مع أخواتها
أصبح مختفياً ببتروال السيارات، وضجيج المكيفات،
وروائح الأفران الكهربائية السريعة، وحتى الماء الذي
تشربه يختلط بالمحاليل الكيميائية وأدوية العشب..
إيه.. أينك يا صحراء العطش وبادية الروح.. حتى

إذا كان الأسد هو حاصل مجموع لحم الخراف فتصوروا
إذا أن الخراف ثروات رمل، وأن الأسد نخلة في الصحراء
تزار بصوتها وهي تهش غيوم السماء بعيداً.

قالت نخلة لأختها من يلمس حدود الوجع؟ وانطوت
على نفسها تنن في بغام مكتوم..

لم تكن نخلات من اللدان، ولم تكن من نخل الزينة
الدارج الذي يضمونه في ردهات الفنادق وزوايا
محلات السوبر ماركت العصرية تكلمة لذكور المكان..
كانت نخلات حقيقية، طبيعية، من لحم ودم، تحب
وتحاول ألا تكره. يأخذها الاحساس حتى أقاصيه،
مثل البشر الذين لم تتردأ أرواحهم باللهات وراء
السراب، وكان الفصل في عزّ الحلي والتمس:

ها هي صبية تيمس بالعشاكيل من تمر الذهب.

ها عشر نخلات.. عشرون.. ثلاثون.. خمسون.. مائة..
نهر من نخيل اصطف مثل عسكر العروض ولا يجري،
واجهته من البهاق الثابتة في رقعة اللعب، رصت
بهندسة متقنة. تيمس في لحظات مستذكرة صحراءها
البعيدة، ومرايع الإمارة الأولى، بعضها يحن، بعضها
يروح إلى البعيد ويرنو، وبعضها يأخذ الجنون، فيقطع
حبال الوقت ولا يستطيع، وله حكاية مع المدن
المرسومة بالاسمنت والحديد.. وتلفت إلى مهاد العز
والصبا، يوم كانت الحرية كل شيء وما عداها باطل.

من يلمس حدود وجعي؟.. قالت نخلة لأختها
واستذكرت أمة وأخوة ومرايع حنان، وربما عن على
بالها من ذلك موال من مواويل البوح، ونسمة من
قصائد الضنى: (لو كنت يوم..) التفتت عفراء إلى أختها
وتمتمت كمن يحدث نفسه: لم أحمل هذه السنة، وأنا
أغبط حملك يا أختي، ثم التمت على نفسها كمن باح
بشيء لا يجوز له.. أجابتها سقاء حانية ومطمئنة: لا
بأس عليك يا أختي، فالحال الذي نحن فيه لا يوجد

* شاعر وكاتب سوري مقيم في الامارات

عطشك كان أكثر رحمةً لأنه بلا مَنَّة، حتى أنسامك كانت شفاءً للنفس من غبار وهجير!

كان الشارع يعجُّ بحركات السيارات الذاهبة الراحنة فلا يسمع حوار النخيل ولا يعياً يهمس الأشياء أحد، وكانت الأبنية والأبراج على جانبيه تشكلُ سوراً حول النخيل أشبه بأسوار المقابر، أو عوارض المعالف في حظائر البقر.. أبنية من الإسمنت والبورسلين والزجاج العاتم، قبور للبشر من نوع آخر يأوون إليها مدارين سومات موتهم، وقد أعدّها المهندس الماهر بجماليات الألوان والخطوط والأشكال المعجزة.. حالمون من البشر والخلاط ينوون تحت ضغط الحاجة والتعب ونفاد الصبر، كلُّ أثقلته وغباته وأحماله المركبة الوافدة والراهنّة التي اصطحبها معه والتي أنشبت هنا.. مغلوبون من كل لون ينضغطون كالسردين، أشكال وهينات وروائح تنفذ ببعضها فتفقد خصائصها الإنسانية، وتسفح عطنها وتنتنها في الزوايا والمداخل والمصاعد المنمّقة.. أعمار تزول، أعمار تمضي، أعمار أيام لا تساوي طولها، مسامير لا تخرج ولا تنفر، شواهد مغطاة بالقار والكلس الكالج الغريب، أين القمر في عزه، والحب الذي كان.. وأين؟

قالت عمارة لجارتها.. لم تقل، رطنت بشيء غامض وجافٍ.. لقد أجادت الامتثال والسكوت حتى تنوء بحملها بعد عقد من السنين أو أكثر، فتتهوي صريعة بداء الرطوبة والقهر، وإن لم تهو يجهزون عليها بما حملت من أنين الوجع وصور البؤس وعري الأرواح. حتى المرايا تشبعت ألوانها من كثرة ما ترى فتفسر وتتهرئ وتتشقّق مثل سهوب اليباب في أبد.

وقف مسمار صدئ في النافذة يتأمل المشهد.. تلتفت في غرفته بالأشياء والجدار والسقف وخزانة الثياب. حاول الكلام فلم يلتفت إليه شيء، كانت الأشياء غارقة في صمتها وأثقالها البليدة، حتى أنينها لم يخرج عن أحاديده الضيقة للزجة، فماذا تحكي ولمن؟

تأمل المسمار عمره الضائع ورحلته المشوبة بالوجع، حتى الحديد لا يحنّ عليه، حتى الألمونيوم لا يعرفه،

حتى أبواب الخزانة المغطاة من النشارة والمقوى غير معنية به أو بمشاعره الناصلة.. نهو من السيارات يجري في الاتجاهين، خنافس صغيرة وارتال من الصراصير الملونة اللامعة تشعّ وتُعبّر.. حركة من الأسي الغامض المستديم.. محطة أدنوك تستقبل بعضها لتملأ خزاناتها بالسموم والشحوم وتقنعها بمماسح الرضا، تضخ السائل اللامع، وترفع عنها بعض الغبار الوسخ.. كانت السيارات في عبورها أشبه بحركة الزمن وقد ارتبطت بعقارب الوقت، وكان خط قبور النخل بين الشارعين مقبماً على حالة، معزّون.. فضوليون.. مفجوعون.. ماتم دائب الحركة لا يمل العبور، ولا يقف ليتلو فاتحةً على الفقيد الغالي، أو يلتفت إلى رتل الموتى المضيق من النخيل.

شهد المسمار كل ذلك، وهيس به، ولمّا تيقّن أن الموت يسكن الأشياء، يلبسها ويحيب بها، يحاصر هواءها وماءها.. لما تيقّن من كل ذلك نزل إلى قبره وتغطي بالصمت المقيم، لا يفكر أو يحلم ولا يهيس بحية أو قلق.

كان السديم يزحف على طرف المساحة الباقية من المشهد، ممحلاً بجيوش الرطوبة، وهو يغطي «المارينا مول» بقبابها المستعارة المقلوبة، فتغيب الصورة حتى لا تبين، وكان في القريب مئذنتان لجامع أثر البقاء لاطياً بين الأبراج وداخل حديقة الإسمنت.. خرج من قم المئذنة الصغيرة صوتٌ طفلي طري الزغب لا يكاد يجيد الحبّ: الله أكبر الله أكبر.. كان الاختلاط واللحمة باديين في الصوت، أشبه بحمامة الصباحات الأولى التي لم تجد الصداح، ولم يكن يسمع ذلك النداء إلا بضعة مصليين، لا أحد يعرف كيف خرجوا من قبورهم بأكفانهم البيضاء وسراويلهم الناصلة اللون.. سمعت النخلتان النداء فتقلبتا في قريهما عسى أن يمدّ أحد إليهما يده ويصطحبهما إلى صلاة الصبح، بعدما طال ليلهما، وقلق نومها، وأثقلتهما الكوابيس.. ولم يمد أحد إليهما يداً أو يعرهما بقية انتباه..

لا أمهما أبقت، ولا أبوهما عاد من خلوات اللول.. عادت النخلتان إلى نومهما الضائع تحت رخام التمدد والهواء الجامد...

يوجد شيء بلا مقابل..

كانت نصف متعلمة، تتادوم على قراءة الصحف، وهي عادة ورثتها من زوجها الراحل. لا تعبر انتباهها إلى أخبار السياسة فأحزانها تكفيها: تزلزلت في منتصف العمر ثم هاجر الابن إلى بلاد أخرى تاركاً إياها في قبضة الوحدة ولوعة الشوق كل صباح تحمل سلتها وتخرج إلى السوق وفي رأسها يقين بأن السوق، ولو كان صغيراً كسوق مدينتهم، إلا أنه يخبئ دائماً ما هو جديد، ثم تقضي صفحة نهارها بين المطبخ والشرقة. وما أن يأتي المساء، حتى تقع فريسة للهواجس وثقل الزمن، وتبدو، وهي تسحب خطاها، كأنها عجوز في أرذل العمر.

على مرمى حجر من مكانها، وفوق رصيف الكورنيش الذي يفصل بين منزلها والشاطئ، انتصبت لافتة هي الأكبر من نوعها في المدينة، وقد كتب في جزئها الأعلى: المهرجان الثقافي التاسع، في الذكرى الألفية للمعري، وفي الوسط رسم تشكيلي للشعار، ثم في الأسفل، قرأت وهي تسمح دمعين سالماً منها: تنظيم بلدية المدينة. دخلت منكسرة إلى غرفتها وتمددت على السرير وهي تجهش في البكاء، متذكّرة زوجها الذي كان يعمل موظفاً في أرشيف البلدية.

ألقظها رنين الهاتف فوثبت إليه راكضة، بيد أن الحزن هجم على قلبها وهي تسمع في الطرف الآخر صوتاً غير ما كانت تتمناه.

كان المتحدث زميل زوجها في العمل، وكان اتصاله - كعادته نهاية كل شهر - ليتذكرها بموعد راتبها الاجتماعي، وطلب منها، بعد مقدمة قصيرة أن تستضيف في بيتها صديقاً له جاء زائراً للمهرجان. وشرح لها بأنه شاب طيب في عمر ابنها وبأن كل الغرف في الفنادق القليلة حجزت للزوار الرسميين. وافقت من غير أن تشعر بما تقوله، ودخلت المطبخ بخطى ثقيلة ثم خرجت بكيسي البذر وجلست أمام

دخلت زينة الأرملة منزلها وأوصدت خلفها الباب وضعت سلة السوق على طاولة المطبخ ثم وقفت عدة دقائق تتفحص يديها ما جلبته وفكرت: البطاطا أفضل مما كانت عليه العام المنصرم، جيدة ونظيفة.. لو تظل هكذا دائماً!! ثم تمتعت وهي عائدة إلى السلة بعد أن وضعت البطاطا على أحد الرفوف: من يعرف.. ربما من الأفضل هكذا، موسم جيد والآخر ليس كثيراً، طعمها يصبح أشهى، من يعرف.. تناولت ما تبقى في السلة وضعت كلا في مكانه المفصص معلقة على كل شيء: تارة بأنه أصغر مما يجب وتارة بأنه أقل أو أرخص مما كان عليه حتى انتهت إلى جيب في ظهر السلة، فتحتة وتعددت بصوت واضح: والأن دورك أيها البذر. أخرجت ثلاثة أكياس بحجم الكف ووضعته كيسي على صحن فوق البراد ثم خرجت من المطبخ بواحد.

كان صباحاً ربيعياً مشرقاً، وكان هواء المحيط يعث بأفكار العجائز الجالسين على شرفات المنازل. جلست على أريكة في الشرقة الملحقة بغرفة النوم وياشرت في تقشير البذر. بعض منه مجوف بلا لب، وهناك الذي نخره العفن، وعندما تلذعها مرارته وهي سارحة بأفكارها، يلتوي وجهها فتبصق به في إحدى زوايا الشرقة. بعد ساعة من جلوسها رفعت الورقة التي تكوم عليها تل هرمي من القشر وفكرت (لماذا دائماً وأبداً يوجد بين كومة القشر حبات غير مفتوحة!!). في المطبخ أعدت صحن حساء وجلست ترشف منه حتى آخر قطرة، مؤكدة لنفسها عكس ما تردده برامج الصحة في التلفاز بأن البذر يقتل الشهية وقالت: «لا يقتل شيئاً، وفوق ذلك يساعدني على التفكير»، ثم عادت إلى الشرقة بكوب شاي. كان بعض القشر ملقى على الأرض، وحبّة واحدة غير مغلوقة في وسط الطاولة. أمسكتها بين أصبعيها وفكرت مهتمة «هدفنا إلى التفكير لتتجو بعض حياته من الأكل.. لا

* كاتب من سلطنة عمان

التلفاز مشغولة الفكر بأبنائها الذي تأخر اتصاله.

في المساء، جاءها زميل زوجها برفقة الضيف، واضطر بأن يعيد ما قاله في الهاتف حين وجدها تنظر باستغراب إلى الشاب. أفسحت له الطريق من غير أن تخفي اضطرابها، وأشارت إلى الغرفة التي سيسكنها وإلى الحمام والمطبخ ثم دخلت غرفتها وأطفأت الضوء. تقلبت كثيرا في تلك الليلة، وأصاحت سمعها إلى أية حركة، وعدا صوت صنوبر الماء الذي انفتح مرتين ثم صمت، لم تلتقط أي صوت آخر. وحتى ساعة متأخرة، ظل يحز في نفسها أن رجلا بعد زوجها ينام في البيت، وأخيرا، نامت بعد أن استقر في رأسها أن ترد المبلغ الذي أضافه زميل زوجها، وتعتذر له عن تأخير جزء من بيتها لغريب بأي ثمن كان.

في الصباح دخلت المطبخ وسخنّت القهوة ثم جلست ترتشفها بنفس قلقه وكان حلما عدوانيا تسلل إلى سريرها واغتصب راحتها. واكتشفت، وهي تفتسل، بأنها المرة الأولى التي تدخل فيها المطبخ قبل دورة المياه، واكتشفت أيضا أنها لا تذكر مرة بدأت إفطارها بالقهوة..

طفقت تذرع الشقة ذهابا وإيابا، وتدخل الشرفة ثم تخرج منها من غير أن تنتبه إلى المحيط المتلاطم أمامها. وتوقفت أكثر من مرة أمام باب الغرفة الموصل على الغريب وأملت برأسها ناحيته، بيد أنها كانت تتبعد عنه خائفة وكأنها ارتكبت جرما ستعاقب عليه أجلا أم عاجلا. دخلت غرفتها ثم الشرفة وتهافتت متهالكة على الأريكة يخامرها شعور بأن حياتها تدخل طورا جديدا، وأن شيئا بحجم المحيط ليس بإمكانه أن يغسل ما أقدمت عليه. جلست حاسرة الرأس، حزينه القلب، مضطربة كشجرة هزمت تدفعها الرياح من كل اتجاه، وعبرت من أمامها ذكريات مع زوجها الراحل، فأحست بدموع حارقة يكسوها العار تصعد من روحها، غير أنها تراجعت قبل أن تفيض من عينها عندما تسلل إليها من الغرفة المجاورة لحن أغنية قديمة، سرعان ما حول ذكرياتها إلى جهة أخرى، مشرقة وهوائها عليل.

كانت الأغنية عزيزة على قلب زوجها حتى نهاية

عمره، فشردت بذهنها وهي تردد مقاطعها، وذهب عنها شعور الذنب ليحل محله لوم ذاهل من نفسها المتطيرة. وعندما سمعت صرير باب الغرفة المجاورة، اندفعت خارجة بخفة طير حبس سرح سبيله.

كان هو قد دخل الحمام ففكرت بأن تعد إفطارا لهما، وعندما أحست بخروجه سبقتة إلى الممر ودعته لتناول الإفطار في صالة الطعام

في الصالة، كما في باقي الغرف، لم يكن هناك ما يشير إلى أن زوجها الراحل كان أكثر من موظف في إحدى المصالح الحكومية. فاختيار الأثاث وأماكن وضعه تعكس روحا كسولا سحقها روتين العمل اليومي وكبل عمرها أبراج الملفات الرسمية، وكان كما لو أن أية حركة منه خارج الروتين ستقوض تلك المملكة الورقية الكئيبة على رأسه هو دون سائر الخلق.

جلس قبالتها أمام طاولة الإفطار، وتمايل على الكرسي وهو يقلب عن عبارات الشكر المناسبة، بيد أنها أحست بما يعتمل في نفسه، فقررت أن تقطع عليه أفكاره، وتكثف له منذ البداية بأنها تضيق ذرعا من الكلفة

— ما هي حكاية المهرجان؟ إن كل ما أعرفه أنه يبدأ مع بداية الربيع.. سألته وهي تنظر من النافذة إلى لوحة الإعلان في الشارع.

أما هو فقد بدت على وجهه ملامح مستخفة بالسؤال، غير أنه استدرك نفسه وهو يرمق الأرملة بزائفة من عينه، وتحدث كمن يسر إلى نفسه:

— مهرجان عادي يقام كل عام في مدينتكم الجميلة.
— هل أنت واثق من ذلك؟.. سألته بنبوة قوية. فتبادر إليه بأنها مختلة العقل. وقال بصوت مضطرب:
— ربما .. أظن ذلك.. غير متأكد! ثم أطرّق برأسه على طبق البطاطا المسلوقة أمامه.

— أنا أيضا غير واثقة من ذلك، تارة تبدو لي مدينة جميلة ومسالمة، لا سيما في موسم الربيع، وتارة أخرى تتحول إلى مدينة موحشة، قلقة، وكأنما تخشى أن يبتلعها المحيط بفتة ويدون سابق إنذار.. صممت الأرملة خشية أن تسبقها الدموع لو أنها واصلت الكلام. بينما تحول تشكيك في عقلها — بعد أن اكتشفت

سوء فهمه - إلى عاطفة أحس بها تنهمر في داخله. بعد قليل أضافت لتبدد سحابة الحزن التي تسببت فيها - من هو ذلك الرجل الأشيب في لوحة الإعلان بعمامته البيضاء؟

قرر حينئذ أن يخلع عنه الحذر ويتحدث معها كما لو أنه بجانب تلميذة نجبية:

- أوبر العلاء المعري... لا شك بأنك تعرفينه. الشاعر والفيلسوف الأعمى. ألف عام مرت منذ وفاته. ولكن فكره مازال....

تحدث الشاب كثيرا دون أن ينظر إلى وجه الأرملة الممتقع. وعندما توقف، ران صمت محرج بينهما. وصعد صداد خفيف إلى رأسها. ثم قالت وكأنها تعلن - بطريقة ما - عن انتهاء ساعة الإفطار

- إنك تقول كلاما ذكيا يا ولدي .

لدى خروجه سألها إن كانت لا تمنع بزيارة بعض أصدقائه إلى البيت، فأجابته موافقة بتلويحه خفيفة من يدها مع انحناء جانبية برأسها. مثلما تفعل الأميرات في السينما عند رؤيتهن للملك.

ظلت لأكثر من ساعة تنظر في سلة الخضار، وأحست بأن جدارا يحول بينها وبين الخروج إلى السوق. ثم أقنعت نفسها - أخيرا - بحقيقة أن البراد مملوء بالطعام، وبأنه لا وجود لحاجة تدعو للذهاب إلى السوق كل صباح. دخلت غرفتها وجلست على السرير. لم تكن لديها رغبة في الجلوس على الشرفة، فتمايلت في جلستها وأحست بالصداع يثقل على رأسها. تمددت على السرير واستسلمت لإغفاءة قصيرة.. حلمت بشيخ أعمى يعتز عمامة بيضاء. كان واقفا وسط الشارع بينما المركبات تعبر مسرعة من جانبيه، وفجأة هجمت شاحنة وعبرت فوقه، فشبهت وهي ترقب المشهد من شرفتها، ولكن الشيخ ظل على وقفته وكأن شيئا لم يحدث. ثم أشاح إليها بوجه قوي صارم وقذف ناحيتها بعضا كان يتكى عليها..

أفاقت على صوت ارتطام، وتألمت كما لو أن خنجرا تغرز في صدرها. قامت من السرير وهرعت إلى الغرفة المجاورة.. هناك، وجدت بأن الشاب قد أعمل إغلاق النافذة، فدفعته مبة ريح قوية أطاحت بصف من

الكتب كان قد جلبها معه. أغلقت النافذة وجلست لتعلم الكتب وتعيد صفها على الطاولة، بينما أخذ الصداد يضغط على رأسها، ويزيد من وتيرته مع كل انحناءة لا لتقاط كتاب أو ورقة. واستعادت صور الحلم فتساءلت: «من تراه يكون، ولماذا بدا غاضبا، وماذا يقصد حين رمى إلي بعضاه؟ في الوقت نفسه كانت تضع كتابا على الطاولة وتلتقط آخر قرأت عنوانه واسم المؤلف في صدر الغلاف «أوبر العلاء المعري» فتذكرت ما قاله الشاب وحديثه عن الشيخ الأعمى.

وعندما جاء المساء، لم تثقل خطواتها كما يحدث دائما حين يغشاها الوله على ابنها ويتمدد شعورها بالوحدة. كان إحساسا لم تعرفه من قبل هو الذي يضغط على كيانها، قلقا يعصف بأركان نفسها كما لو أنها سفينة على وشك الغرق. وحينما سمعت جرس الباب، مضت متلهفة لتفتحه فدخل الشاب مع أصدقائه، ثم دخلوا الغرفة وأغلقوا الباب. جهزت لهم الشاي والحلوى ثم أوت إلى غرفتها الملاصقة. لم تتم بطبيعة الحال، وبقيت على السرير مفتوحة العينين، وظل ذهنها منفغلا بأحاديث الشبان، فعرفت بأن أحدهم يزاوئ الرسم، والآخر كاتب، في حين قل ما سمعت صوت ثالثهم. بيد أنه قال كلاما لطيفا على السمع والنفس. وعلى طاولة الإفطار - التي نعم بها الشاب كل صباح - سألته عن مهنة صديقه قليل الكلام، فأخبرها بأنه شاعر، ولم تسمح له بالفروج قبل أن يشرح لها ما عسر من أحاديث ليلة الأمس.

توالت أيام المهرجان وأوشكت على الانقضاء، ودخل بيت الأرملة أصناف من الناس كانت تجمع بينهم أحاديثهم الذكية (كما يحلو للأرملة أن تصفها بعد كل أمسية). وفي اليوم الأخير ودعت الأرملة زينة ضيفها وشدت بثقة على يده ثم أوت إلى فراشها.

وفي الصباح أخذت السلة وخرجت إلى السوق. عرجت على المكتبة ثم أخرجت من جيب في ظهر السلة ورقة سجل عليها عناوين لكتب ومؤلفين سمعت عنهم... وعند عودتها البيت، شاهدتها معارفها من الباعة وهي تنوء تحت ثقل سلة الخضار التي امتلأت كتباً.

استسخت فكرة قتلي، وندمت على ظني السيئ، فما
الداعي لقتلي؟

مر وقت دارت فيه أفكار شبيهة في رأسي، وبدأ الألم
يرتخي في ظهري وساقاي بل أظن أنني سهوت قليلاً،
فالأمر بدا لي كلعبة أو حلم. لم أدرك أن ينبغي أن
أتكلم معها، لكنني فضلت الصمت فهي من سببها الكلام
إن أرادت. لم أنس «أليكس» ولا أعرف تماماً كيف لم
يكن يهمني. أن أفكر أنه قد يترك الباب في أية لحظة
ويراها معي لم يكن أمراً يهمني على الإطلاق، لكن
الذي أصابني ضيق شديد من ذلك الصمت وكدت أن
أتكلم لكنني ما استطعت إلا أن أوصل التحديق فيها. لا
أذكر إن كانت هي اقتربت مني أو أنني الذي اقرب
لقبلة محبوبة، إلا أنني وضعت يدي اللتين رطبتهما
دمعات شحيحة ساخنة على وجنتيها، ومسحت على
شعرها وأخبرتني أنه ينبغي عليها أن تعود.
لم تنطق بكلمة.

مات صاحب المزرعة الكبيرة في الشمال، وصديقي
الآن يدعوني إلى الصيد الثمين. يخبرني أنه رتب كل
شيء وأن قريبه حارس المزرعة سيسهل دخول
الشاحنة الصغيرة، وتتم العملية في غفلة الورد
وأصحاب المزرعة الجدد. يخبرني إن المزرعة كبيرة
جداً، وإننا مهما قطفنا منها من البرتقال، فلن يكون
الأمر ملحوظاً لدى أحد. والأمر أن الجنّي سيكون
لثلاث ليالٍ متواصلة فيما ننقل البرتقال إلى الجنوب
في الصباح. «المزرعة كبيرة جداً»، يكرر لي، ويخبرني
إننا لن نسرق البرتقال بعد اليوم إلا من المزارع
الكبيرة. صديقي محق في أغلب الأحوال لكن الفكرة لم
ترق لي كثيراً.

عندما بدأنا بجمع البرتقال، كان الأمر لي متعة أكثر
من أي شيء آخر. لقد أحببت هذا العمل لأنه حدث
بالصدفة. كنا نجتاح المجمعات السكنية واليهود

ربما أحببتها، أو أحببت ذلك الصمت في عينيها.
فضولي جري إلى كل هذا، واستغرابي من هذين
الشخصين ربما لو كنت رجلاً يتصرف بطريقة
مختلفة، ويرى الأمور جيداً لما تعقدت. سواء كان
الأمر أني أحببتها، أو أعجبت بها، أو تعاطفت معها،
فإنني لم أملك من ذلك شيئاً في صالحيها.

انتقلنا إلى الغرفة المجاورة: زوجان لم يبدُ عليهما شيء
غير أنهما عاديان. كان الرجل طويلاً وأشقر، وكانت
السكنية تملأ ملامحه. أما هي فقد كانت قصيرة إذا ما
مشت بجنبه.

لا أدري لماذا حدث ذلك في اليوم الذي قررت زيارتهما
فيه. بدأت أشعر بالوحدة في هذا المكان، ولم يعد لي
أصدقاء. ربما لم يكن ينبغي أن أكون ضعيفاً لأبحث
عن أصدقاء، لكنني لم أقابل سوى زوجها «أليكس».
تعرفت عليه وسألته عن عمله، وتبين لي أنه يعمل في
شركة لتعبيد الشوارع. بعد أيام قليلة من تعرفنا
الودي، حدث أن طرق أحدكم الباب علي في اليوم الذي
قررت أن أسافر فيه إلى مزرعة البرتقال الكبيرة مع
صديقي. فتحت الباب فدفعتني بقوة، وأغلقت الباب
من بعدي وأمرتني أن أطفى الأنوار. كأنني اسمع
صوتها للمرة الأولى. لم أخيل صوتها هكذا. وقبل أن
أدرك ما حدث، انتبهت إليها تطفئ الأنوار. لم تعد
ساقاي تيملاني، فقررت الجلوس على الأرض من دون
أن أستقيم. جلست أمامي، وكنت أسمع لهاثها مظلماً
أسمع تنفسي. مر الوقت على هذا الحال، ولم أعرف
تماماً كم مضى على جلوسنا صامتتين، إلا أن الوقت
كان طويلاً. تمنيت لو استطعت أن أرى وجهها وهي
قريبة مني هكذا. تمنيت أن أرى عينيها. لا أدري كيف
لم يبدُ هذا الاقتحام غريباً لي كثيراً. ربما خوفاً من
أنها ستقتلني كان أكثر من خوفاً من الاقتحام. لكن
مجرد جلوسها أمامي كان يعني لي أنها لن تقتلني.

* قاص من سلطنة عُمان

المحاطة بالبرتقال بالليل، ونحصد بلا هدى ما نستطيع من البرتقال الناضج ثم نعدو. لم نظن أن أحداً سيحاول القبض علينا. فالبرتقال في تلك الأماكن يظل حتى يفسد ويسقط، ولا يقطف أحد، وهو في الحقيقة بزرور للتجميل. في البداية، كنا نقاسم البرتقال في غرفته، ونظل نضحك في تلك الليلة ونسترجع أحداث الليلة كأن نستعرض سواعدها المدعوسة من الجني، ونظل نأكل البرتقال حتى الغيثان، وما تيسر فنوزعه على الأصدقاء والجيران؛ غير أنه اقترح علي أن نسرق البرتقال بطريقة منظمة ونبيعه في المتجر الكبير. صديقي محق في أغلب الأحوال، لكن فكرة السرقة الجاهرة من المزارع الكبيرة لا تبدو بتلك الإثارة والمتعة التي أجببتها في سرقات المدينة، رغم أنها مريح مدر كما علمنا بعد ذلك. المزارع الكبيرة بها ما يقارب الألف شجرة من البرتقال. تعلمنا ذلك من المزارع المختلفة التي نذهبها. نتواطأ مع الحراس والمشرقيين في البداية ونسرق ما لا يزيد عن عشرين برتقالة من كل شجرة. في الموسم النصب تثبت الشجرة ما يقارب المائة برتقالة. لم نتمكن من جميع الأشجار بطبيعة الحال لكننا مع معاونين آخرين نتمكن تقريباً من نهب نصف أشجار المزرعة. في المرة القادمة نتجه إلى النصف الآخر، وهكذا لا يلاحظ أي نقص. لا يمكنك أن تتخيل بكم نبيع البرتقال في المدينة للمحلات الكبيرة. حين تأخذ في الحسبان ما تكلفنا الرحلة، فإننا نبيع البرتقال بخمسة أضعاف ما يكلفنا- بما في ذلك حصة الحراس.

بعد فترة قصيرة جداً، ابتعنا شاحنة أكبر من الشاحنة التي كنا نستأجرها، وانتقل صديقي من غرفته الصغيرة إلى شقة فاخرة. توفّر لنا الكثير من المال بحيث كنا لا نخرج إلا للسيد السمين. في المرحلة الثانية من الوقاحة، كنا نسرق في وضع النهار. فقد كنا بتواطؤ الحراس من جديد نعرف متى يأتي صاحب المزرعة، وكنا نوهم من يزور المزرعة كأبناء وزوجات أصحاب المزارع بأننا نعمل عندهم وإننا من

قسم التسويق. أسهل ما في الأمر هي الأسئلة التي يسألونها عن زراعة شجر البرتقال، وتخصيبه. ما نجيبه يكون من نسيج خيالنا والاستمانة ببعض المعلومات العامة. يمكنك أن تحفظ أسماء بعض المواد الكيميائية لتبهر الناس من حولك السرقة مربحة لكنها كانت عملية متعبة. المزارع تقع في أماكن بعيدة، وفي أكثر الأحوال، لا توجد مزارع بجانب بعضها البعض. عملية الجني مضجرة وتستغرق وقتاً. ولا تخفى المخاطر الجمة التي قد تحدث من ذلك. وكذلك التوقيات التي اتبعناها في السرقة كانت تزيد الأمر صعوبة. منها أننا كنا أحياناً نقوم بسرقات فردية بأن يقوم شخص واحد بالسرقة في منطقة معينة ويقوم اثنان على الأقل بمراقبته حتى تسهل عملية الهرب إذا تم اكتشافنا. كنت أكره السرقات الفردية لأننا نقوم بها إذا كانت المخاطرة جسيمة. مضت عدة شهور، ونحن على هذه الحالة. لم يتغير الكثير إلا أننا لم نعد نسرق في النهار كما كنا نعمل. بعد كل شيء، أصبحت سرقة النهار ذات خطورة فعدنا إلى السرقة الليلية. إلا أن ما حدث مؤخرًا غير حياتنا للأبد.

عدتُ في ذلك اليوم إلى غرفتي بعد رحلة عمل مضنية ورأيت شيكين على بابي. رأيتُ عقد باسمين يابس أظنه بقي معلقاً على مقبض الباب لأيام عديدة، ورسالة من الشرطة تطلب مني الحضور طوعاً إلى مركز تحقيق ولي مهلة يومين. خفتُ كثيراً وارتبكت. قد تكون هذه النهاية. حتماً لقد تم اكتشاف السرقات، ولكن كيف؟ ولماذا الحضور الطوعي؟ خبأت العقد، وذهبت كي أطرق على باب جاري لأسألها إن كانا يعلمان بأمر الشرطة، وتمنيت لو أن «أليكس» يرد علي. لم أرد رؤيتها. طرقت لكن أحداً لم يجيني.

لم تمض سوى دقائق قليلة حتى أجبب على تساؤلاتي إذ تقدم نحوي شخصان عرفت من هينتهما أنهما شرطيان كانا يراقبان المكان، وكانا كما يبدو يراقبانني من بعد. أخبراني إني مطلوب للتحقيق في مركز الشرطة ورفضاً إخباري بالأمر. لكنني طلبت الاتصال بمحامٍ فوافقا على

أن أقوم بذلك من مركز الشرطة. قاضي الشرطة إلى غرفة التحقيق، ولم أعرف إن كان ينبغي علي الصمت أثناء التحقيق حتى يصل المحامي، أم علي إنكار السرقة منذ البداية. الأمر حتى هذه اللحظة لم يكن يقلقني كثيراً فقد توقعت أن طريقة الاعتقال والتحقيق ستكون أسوأ وأسرع مما جرى. عرض المحقق الشاب عليّ قهوة فوافقت. قال لي إن حظي سيئ فما يجري لي الآن لا يحدث إلا نادراً. لم أفهم فوضح لي أن السبب الأساسي للتحقيق معي هو لجمع معلومات تتعلق بجريمة قتل تمت مؤخراً في منطقتي.

– جريمة قتل؟

قال إنها جريمة قتل جاري «أليكس رونسون» مسموماً والمتهم الوحيد في هذه الجريمة الساذجة هو زوجته «ماري رونسون».

– ماذا؟

لم أفهم. طلب مني الهدوء وقال إنني لست متهماً وأضاف بافتخار بأن القاتل معروف فقد توصلوا إلى حل الجريمة في أقل من يوم واحد، وهو اليوم الذي لم أعد فيه إلى المنزل. – لم أفهم بعد.

أجابني إن الجريمة تمت وكان التحقيق يهدف إلى جمع معلومات من المقربين فوضعوا استدعائي التطلوعي علي بابي، وكان المنزل مراقباً. أثار شكوكهم عقد الياسمين على باب بيتي. فقد وجدوا عشرات العقود في بيت الضحية. ارتبكت وقلت أن لا علم لي به. ابتسم لي المحقق وقال لي للمرة الثانية لا داعي للقلق فكم أخبرتك إنه لا صلة لك بالجريمة. تحيرت وسألته: «لماذا التحقيق معي إذا؟» قال لي: «هنا يكمن حذك السيئ حينما بحثنا في سجلك، وجدنا في مواصفاتك مواصفات أحد المطلوبين لعبور غير مرخص لإحدى المزارع». سألته بارتباك عن ما كان يعنيه. قال لي إن إحدى كاميرات مزرعة ما التقطت صورتي وأنا أعبر المزرعة، وهي ممتلك شخصي لأصحابها لا يمكن لأحد التعدي على حرمتها بالدخول. صرخت أنني لم أسرق شيئاً. فرد عليّ بأن لا أحد يتهمني بالسرقة. فكرت إنها قد تكون إحدى

المرات التي كنت أسرق فيها فريداً والتي انتهت بعدم السرقة لأنهم لم يوجهوا ضدي أي تهمة سرقة. ولذلك، فإن هذه هي قضيتي، ويمكنني أن أتفق مع المحامي والقاضي على غرامة ما حتى يتم تسريحي. وقد يتم ذلك في عدة أسابيع. هذه القصة كما يقول. لكن عدت وسألته عن جريمة القتل، فقال لي إن تفاصيل الجريمة منشورة في جريدة اليوم لكنه سيخبرني بها على أية حال. قال متفزراً إن الجريمة ساذجة لدرجة لا يتم تصورها. قامت المتهمة بحقق جميع حبات البرتقال في الثلاجة بحقنة مسمومة حتى يتناولها زوجها. يبدو أن الزوج تناول شيئاً منها ومن ثم قامت بتناولها هي أيضاً. قتل وانتحار كما يبدو، لكن «أليكس» استطاع الاتصال بالمستشفى قبل أن يموت فيه فهما بعد. مات «أليكس» وتسممت هي، لكنهم استطاعوا إنقاذها. عاد ليسألني إن كنت على علاقة مع المتهمة، وسألني عن عقد الياسمين. لم أجب وفصلت انتظار المحامي لأجيب.

مرت عدة أسابيع بها كانت حياتي بين مكتب المحامي وقاعات المحكمة. قابلت صديقي بعد أن انتهى الأمر، وبعنا الشاحنة وسرنا العمال وكل ما تبقى من برتقال. مازلت لا أدري سر عقد الياسمين الذي علقته على بابي، وهل علقته قبل الجريمة أما بعدها؟ تكاليف الحمامة والغرامات والعمال استنزفت جميع حصتي من المال. أعطيت المال لصديقي الذي تكفل بهذه الأمور قبل انتهاء القضية. صديقي الآن يعمل في تجارة الإطارات الجديدة والمستعملة. تجارة مربحة. صديقي محق في أغلب الأحوال، أما أنا الآن فمستعد للرحيل من هذه المدينة الثرثارة التي لا تعرف سوى التحدث عن جريمة «ماري»، ومازلت أتساءل بين ليلة وأخرى وأنا أبعثر الياسمين اليابس على وجهي إن كانت «ماري» أرادت أن تقول لي شيئاً لم أكن لأفهمه. والبرتقال والياسمين والحقنة وأشياء كثيرة لا أستطيع أن أعياها. أتساءل لو كنت رجلاً يتصرف بطريقة مختلفة ورأيت الأمور جيداً فهل كانت ستتعد؟

المصورون العمانيون يحصلون على

الجازرة الفضية للاتحاد الدولي للتصوير الضوئي ٢٠٠٤

حققت سلطنة عُمان إنجازاً عالمياً جديداً بحصول نادي التصوير الضوئي التابع للجمعية العمانية للفنون التشكيلية على الميدالية الفضية على مستوى العالم في مسابقة الاتحاد الدولي للتصوير الضوئي صمم مشاركتها مع أكثر من أربعين دولة في الدورة الحالية التي عقدت في بودابست بالمجر يعد هذا الإنجاز العالمي الذي حققته السلطة وسام فخر للمصورين العمانيين وهو بمثابة تقوية لمسيره رائدة في مسار فن التصوير الضوئي شارك في هذه المسابقة عدد من المصورين أعضاء النادي وهم سيف الهادي وخميس الزهاني وأحمد الموسعدي وسعيد الحارثي وحسين المحاربي وريانة الشيباني وحلفاء الشرجي وإبراهيم البوسعيد وحليل الرضائي بواقع صورة لكل مصور. حول محور واحد مشترك هو «الصيد العُماني» باللؤلؤين الأبيض والأسود. وهذا الإنجاز ليس الأول، حيث حصلت السلطة على الميدالية البرونزية في مسابقة الاتحاد الدولي للتصوير الضوئي عام ١٩٩٩م والتي عقدت آنذاك في سويسرا والميدالية الفضية عام ٢٠٠١م في مدينة براتو بإيطاليا



صباح جميل في العجوة

اكتشاف الخفي واللامرئي

.. يتساءل البعض حول مسيرة التصوير الضوئي في السلطنة. كيف احتلّت هذه المصادرة بين الفنون الأخرى وتبوّأت المواقع الطليعيّة جوائز دولية رفيعة إبداع فريد ومننوع مرجعيات متعددة المصادر والمشارب بالرغم من أنّها مفتوحة على البيئة المحلية وتضاريسها وخصائصها. بقدر انفتاحها على إنجازات العالم في التصوير والفنون الأخرى ذات القرى من هذا الفن العروش في حالته الجمالية التي تحمل الكثير من الإضافات والابتكارات لدى الفنانين العمانيين

البيئة المحلية مثلاً. لا نتم استعادتها فكلوريا بشكل جازم وإنما عبر عملية بحث في طبقات الواقع وبشره وطبيعته اكتشاف الخفي واللامرئي عبر المرئي والمباشر يحقّ للحركة الثقافية والفنية في عمان أن تفتخر بإنجازات حركة التصوير. التي رغم جذبتها الزمنية. أضحت عميقة الرؤية والانتشار والاكتشف

س. م.

فتنة المكان والصورة

أسعدني هذا الحضور البهيج للمشاركة الإبداعية للمصورين العمانيين. وجهودهم الدؤوبة لالتقاط اللحظات التي لا تنسى والمعبرة عن حمال الحياة والطبيعة ذلك كلّه تمّ بعين الجمال الفني للطبيعة العمانية التي لا تزال تغني بالفتنة والدهشة. ما يعني أنّ تشكلات هذا الواقع وحيويته وغناه بالدلالات التي رآته وقرأه العين. قد قبضت عليه عين وروح الفنان المصور بخصية وجمالية كل ذلك مُخلّق من حميمية البومي / العادي / الهامشي.. وحتى المنسي. ليصبح استثنائياً ومبهراً

ط. م.





عندما يجتمع الفن مع الجمال
تكتفل الصورة وتظهر بظهورها
الغني وهذا ما استطاع أن
يحفظه المصورون العمانيون في
القتناس المشهد الجمالي
للطبيعة البحرية العمانية وبث
الروح بغير الساحر العنابر
هساعد في خلق من اداعي
بصور حائلة والقيمة ادت الي
افتتار المحكمين وسيل تلك
الاجارة العشرة ولذلك فار تلك
المطومئين ساعدنا كل منهما
الأخرى وضاعفتا من إظهار
العمل وادهاين العنقلي به. هذا
المشهد الفوتوغرافي الخلاق اعاد
للبيئة البحرية العمانية روحها
وسحرها وسطوتها بما تزر به
من عبق جمالي لا يستطيع سهر
غوره إلا من هيا نفسه واستقى
من ينبوعه

• يحيى بن



تصوير: خليل الزدجالي



تصوير: أحمد الجوسعي

يتسع الجرح العراقي على التعقل والبكاء

قراءة في كتاب هاديا سعيد «سنوات من الخوف العراقي»

خالد الحروب *

تحمّلهم من مصر إلى مصر. وهذا هو حال هاديا البيروتية المترجلة عن سجادة سندبادها في بغداد. تريد عناق دجلة كله، وسرقة مائه كله لتصبه حبراً في قلمها. تغريها كما تغرينا الكلمة فنلحقها، نفشى عيوننا، تحجبنا عن بشاعة واقع ما، نعرفه ولا نريد أن نعرفه. نتماكر مع تلك الكلمة بولادية بريئة حتى لا نرى السواد المحيق بنا. أو، نعلق عليها أملاً وحلماً ونمحصها قداسة كبرى كأنما هي قادرة على تبهيض ذلك السواد. هذا هو حال هذه البيروتية، الكلمة والكاتبة، إذ تتلمس طريقاً حذراً في شعاب بغدادية تضج بالتحزب والتأدلج. تختار الكلمة المتبخرة ببقاعتها وعنفوانها انحيازاً أولياً ومعلناً لإبداع وتقد يقدوهما صدق بسيط، وحُب غير متفلسف للناس والأشياء. تظن بسذاجة أن انحيازاً هكذا قمين بأن يكشف هزال التأدلج، ويحشره في زوايا البشاعة. ليسب بسيط أن الحياة أرحب من ضيقه، أجمل من قبحه، أكثر براوة من غفره. تخادع الكلمة نفسها أن بغداد السبعينيات على وشك أن تقسم ظهر الغفر. تدخل عصراً جديداً بين بعثيين وشيوعيين يقسمون على كتاب الاحترام أن الدم لن يسيل بعد اليوم. لا عبون كبار يقودون اللعبة الكبرى: رئيس آيل إلى الشطب (بلغة الأحزاب)

أراجع سطوراً كثيرة. غالباً ما أرتجل تدخلاتي وأخجل بها. بعض تلك السطور يستوقفني أكثر. ألتحم به. أشعر بحميمية خاصة. عندها أخجل من الارتجال. أوارط نفسي في النص. أكتب عنه وفيه.. تتفاقم الحالة عندما يكون النص عصير مرارة عراقي.. وجزءاً من التوريط الاختياري قادماً من شعور خفي وخجل مزيج بعثيات داخلي. مرده أن كثيراً من المثقفين العرب، وأنا منهم، انشغلوا عن سماع الأنين العراقي المديد كما ينبغي. وأن الألوان قد آن ليس للسماع فقط، فلربما فات الوقت، لكن للاعتذار. لذا، فكأنما المعتذر في داخلي يقف راکعاً في هذه اللحظة أمام محراب الجرح العراقي طالباً صك غفران. لم يتورط صاحب هذه السطور في أية ممارسة أو كتابة نقافية للنظام السابق. ولم يقترب منه أم من غيره، قيد أنملة. لكن مع ذلك يشعر بأن الرجولة تقتضي القول بأن صمت المثقفين العرب عن مناصرة الجرح العراقي كان عاراً علينا جميعاً. هل فاضت جروحنا عن قدرتنا على الاستماع لأنينها؟ ربما. أنا ابن الجرح الفلسطيني المشرع على الأنين منذ قرن، أقر بأن لا عذر لعدم الاستماع لأنين العراقيين. لا مسافة بين أنين وأنين وإن اختلفت الجروح وتعددت صداه ذلك الأنين واحد، يتردد في جنبات جروح المشرق والمغرب. يترنح من جرح لآخر، يتحبه في اتساعاتها الموحشة، المتعددة، كأنما هي مغارات سحر بشع لا تني تتوالد. حجلاً أمام ذلك الأنين، أقر أن الارتجال لا يفي صلاة الجرح حق التلاوة. لكل ذلك، أراني أقدم نص مدخلتي مكتوباً، لا مرتجلاً. آنذ أشعر براحة داخلية أكثر إذ أطارح مرارة نص هاديا سعيد حرارة الاستقبال. أشعر، وأمل أن أكون محقاً، أن ذلك يجفف جفاف الارتجال.

هذا هو حال الطالعين الجدد إلى حياة الكتابة والقلم والثقافة. ما أن تصل أعمارهم حد العشرين، حتى تكون طموحاتهم قد جاوزت كل أفق محتمل. فاليقين الجارف بالكلمة التي يصوغون ويحشون، هو سجادة سندبادهم.

* كاتب فلسطيني مقيم في برطانيا

وسيد نائب يتقدم كل يوم مطيحاً بكل من يعارضه الطريق. بل ومطيحاً بكل من يصادفه مسافاً بأقدار سوء محاذيا له على حواف ذلك الطريق، وليس مواجها أو متحديا. وبالتوازي، سيتم شطب جبهة وطنية ضمت أعداء الأمم، وقدمت للناس وعدا وأملا بالكف عن الدم. اللعبة الكبرى تتسرب إلى كل تفاصيل الحياة والبشر. إلى مجلة ألف باء حيث الكلمة البهرورية تختال من الألف إلى الياء فوق صهوة أجبديّة مخدوعة بغدرتها على كسر رتابة السياسة. فجأة تكتشف أن كثيرا من حولها يقلدون السيد النائب، يحضرون أنفسهم في بدلات باريسية أنيقة تطابق ما يلمس السيد النائب، وربطات عنق انجليزية تناظر ما يتمنطق السيد النائب، وشوارب تتماهى مع شوارب السيد النائب: السيد النائب الطافح شبابا وحيوية ... ووعدا كاذبا بالتغيير. تهبط السياسة على الكلمة، تطوقها، تخنقها، تغلق سماءها، وتدوس على كل حلم صغير من أحلامها. يضح الفضاء الصغير بالسياسة والتصنيف والنميمة والفرد. يُحول جزر السياسة مد الأجبديّة إلى طحلب مشوه، أدار دجلة ظهره له وتابع الجريان.

يهبط السيد النائب في زيارة مفاجئة على مكتب الكلمة. يريد أن ينهض بـ«إنشاجيتها»، كما بـ«إنشاجية» كل مصنع أو مزرعة أو مدرسة يزورها. كأنها هو إله الفصيح، يمر بركاته على كل موضع ومكان ليمور بالبركة وليتبرع في العطاء. إلها هنا. السيد النائب يفهم في كل الأشياء. يزور الجيش ومعسكراته فيزداد قوة. يزور الشوارع فتزداد اتساعا. يزور الصحف فتزداد انتشارا. يزور الموظفين فيزدادون نشاطا. يركب العربات فتزداد سرعة. يقرأ الكلمات فتزداد تألقا. إلها هنا السيد النائب. يا إلها لست سوى إله الخوف والرعب والأوصال المرتجفة. يدخل مكتب الكلمة، يتسنى صدر المكان. يعبس في وجوه الأحرف المرتبكة. يسأل عن غياب «المواطنة» هاديا السعيد المدرج إسمها في قائمة المتدخلين. يقولون له لم تأت. جاءت هنا فجأة شقيقتها وعائلتها من بيروت، محطمين وينزون بالجراح، فما استطاعت القدوم. يغضب إله الخوف. يرغي ويؤمّد. يأمر بفصل الكلمة من عملها. كان يريد سجنها. قال لها إن ما شغ لها هو «عدم عراقيتها». يخز صمت رهيب على الكلمة وصوحيباتها. إله الخوف لا يعترف بألم الناس. لا يألم به. إله الخوف يعتاش على البطش. يستولي الرعب على فضاء

المكاتب وردهات المجلة حيث تعمل الكلمة. تنسرب الكلمة في حزنها، وتقيم في البيت شهوياً. خلالها، ينسد الأفق سريعا، وينبئ لها أن المغامرة البغدادية انتهت، أو يجب أن تنتهي. فاجرة أنت أيتها السياسة. حزينة أنت أيتها البراءة. تخرجين كسيرة من باب خلقي، تلقين دعة وداع وتنحدرين في دجلة. كأنما تضاجعته مضاجعة الموت: تموتين فيه ومعه.

تحكي لنا هاديا عن العراقيين العاديين. ناس يطاردون أرغفة خبز عيشهم، في أزقة انقلابات السياسة، وحل الغدر المحزب. يذهبون إلى أماكن عملهم، يسايرون «الرفيق» هنا، والمسؤول هناك، يلمصون بسمات المجاملة حتى يمضي اليوم بلا مصائب. هناك أفواه صغيرة مشرعة متروكة في البيت سينهشها الجوع، والرعب، إن حاد أرباب الأسر، كتابا وناسا عاديين، عن الخط. لكنهم أيضا يطاردون الكتاب والثقافة أيضا. وهم في صوغهم كلمتهم ماكرون نبلاء. تقول عنهم هاديا: «يظل العراقيون أبطال المكر النبيل في الدفاع عن ثقافتهم وإبداعهم. لم أر شعبا أكثر قراءة وتعلقا بالأدب والفكر للعراقيين. إن مرجعيتهم هي الورق والكتب وليس الحياة». لكن تخنق الكلمة في بؤس الالتزام الحزبي للكتاب. كل حرف يجب أن يخدم الحزب والثورة والشعارات الكبيرة. يطيح الالتزام السقيم برؤوس الإبداع وقيم الجمال قيمة قيمة. تموت الحياة في كتابة إبداعية روحها في اللا التزام واللاقيد. أي كتابة هذه المنصوص على أهدافها الزهانية، المرسومة محطاتها بدقة حزبية شديدة. هي دمي بشعة تسير بلا رؤوس. رؤوسها أسقطت، ومعها جفت أوردة الحياة فما عاد فيها نضارة. شعراء وكتاب وروائيون، ينتجون دمي بشعة، بلا رؤوس، تصفق للحزب، تمجد الرفاق، وتؤله السيد النائب. لكن، هناك هوامش، كما تشير هاديا. هناك آخرون التصفوا بكلماتهم الجببية. دافعوا عن صفها، وعدم نفاقها، وجمالياتها. بقيت فيها رؤوس حية، وطافحة بالحياة. مكروا بنبل كي يحافظوا عليها. خلفوا هوامش لهم على حواف مجنزرة الخوف التي ترعب الجميع. كانوا يغامرون برؤوسهم هم، دافعا عن رأس الكلمة الصادقة. لو دارت مجنزرة الخوف نصف دورة لرأتهم مكشوفين عاريي الصدور مختبئين على مقربة منها. كانوا يراهنون على غياب المجنزرة. لكن كانت أرواحهم هي الثمن لو وقعوا نصب هدفها.

نقرأ كيف صارت صور السيد النائب تنافس صور الرئيس. كيف أصبحت الصورتان من أثاث كل بيت عراقي. غيابهما يعني أن ثمة تمرداً صغيراً في بيت ما، يستدعي قمعا كبيرا. اشتغل المكر العراقي النذيل مرة أخرى، فصنع ساعات حائطية في داخلها صورة الرئيس أو النائب. بذلك يرضى كتاب التقارير أن صور الآلهة موجودة. وبذلك أيضا يقدم صاحب البيت رشوة بريئة لضميره، ذاك أنه يعلق الساعة لا صورة من بداخلها.

في فصلها الثاني، نقرأ لهاديا تسعة عشر خوفاً. تتواضع وتكرر أن كل تخوفاتها، إن على أولادها، أو زوجها الشاعر، أو عملها، أو بيتها، أو خلق كلمتها، ليست سوى دلالة مقارنة بما كان يحدث للعراقيين. تسمي خوفها «الخوف المدلل». يقابله الخوف المرعب. الخوف الناتج عن القتل والسحل والسجن والترويب الحقيقي. لكنها مع ذلك، ترسم لنا صورة كابية عن تحول الحياة العادية إلى شيء خارق. يصبح جميع الناس العاديين أبطالاً، لمجرد أنهم تمكنوا من تمرير يوم آخر وهم على قيد الحياة. يكره الناس البطولة عندما لا تعد سوى الحياة العادية نفسها. يخادعون أنفسهم بهمرارة، لكن، هم في واقع الأمر أبطال، وإن أنكروا. لكن، أيضاً، يتشوه العادي في دواخلهم. ففي لحظة ما يصبح القمع نيشان تفاخر. أنا مقموع إذن أنا إنسان. وإلى ذلك تشير هاديا، تقول: «لا يعود التعذيب عقاباً وإهانة فحسب، ... هو في الآن نفسه دليل يثبت للأخر مواجهة المعذب، ورفضه وتحديه وفوزه بمقعد الامتياز».

في واحد من الخوفات التسعة عشر، تتحدث عن معارك الكبار. عن الطحن الناتج عنها. يوم ظفر كبار الرفاق البغيضين بكل شيء، أصدر كبار الرفاق الشيوعيين تعليماتهم لرفاقهم الصغار بالبحث عن ملاذ أو مغادرة البلاد. وكما العادة، دفع الصغار الثمن للباهظ لمطابخات الكبار. تحولوا إلى كائنات مذعورة لا تدري ماذا تفعل وقد رفع عنها الغطاء فجأة. يقول النص: «ترك الصغار مثل طيور لم تتعلم التحليق ... حدثت مأس عديدة في محاولات الخروج أصبحت من تراث التهجير والعذاب الإنساني الذي يتحمل مسؤوليته كبار في القيادتين».

تستكشف مشاهد الخوف والخديعة عن التوقف. فيها هي هاديا وزوجها يقرآن الهجرة مع طفلتهما إلى موسكو للعمل في الإعلام العربي المدار رسمياً من قبل الرفاق السوفييت

هناك. تمت الموافقات والمقابلات مع السفارة في بغداد. كل شيء على ما يرام. قبيل السفر، ترفض موسكو، قبلتنا الأمية. دخول جليل حيدر، زوج هاديا، إليها لأنه الأخ غير الشقيق لعزير الحاج الشيوعي المنشق عن الحزب الأم' يمتد فجر السياسة من بغداد إلى موسكو.

تصبح مغادرة بغداد هي الأمل الكبير في الحياة. هي البطولة القصوى لو تحققت. يشتغل المكران الخائفان: البغدادي والبيروتي، جليل وهاديا، على تحقيق خطة المغادرة. ينجحان. يغادر جليل متذرعاً إلى لبنان بحجج مكشوفة. بعده بأشهر تحط الطائرة بهاديا وطفلها في مطار بيروت كلمة بيروتية جريئة، تعود محملة بانكسارات وهزائم وطفلين عراقيين! لا يقلل أمن المطار بالحمولة، يحققون لساعات: لماذا تكون الأم لبنانية والطفلان عراقيين؟

نطوي الصفحة، ندلف إلى قصص نساء العراق. اللواتي إن استمعت لهن، فكأنما ينساب صوتهن إليك مثل هدبل حمام، كما تنص هاديا. هنا نترك عالم الرجال المؤجلين، والسياسة الغظة. نرتاح قليلاً مع بعض وجوه هادئة. مع إننا بطون أجنته كثيرة على جراحات الأب أو الزوج أو الابن أو المسؤول، أو على جراحات منهم. لكنهم يقاومون بإلتسامة أو نكتة أو تسريحة شعر. يتجددن في السياسة، فذلك هو الهواء ما عن استنشافه بد. لكنهم إن اختلفن فيها لا يصلن إلى حد القطعية والاستئصال، وسائر قرف التقليد الذكوري المعروف.

تحكي لنا هاديا عن أمل الشرقي، كاتبة، وصحفية، ومترجمة متعددة المواهب. تصف «تسكها بخزين الكبرياء، الذي هو سمة وسعت العراقيين عموماً». تستطرد: «كان أم العراقيين الأولى أرضعتهم هذا العناد والكبرياء». فرحت شخصياً عندما قرأت عن أمل الشرقي. فأنا أعرفها وقابلتها في عمان منذ سنوات قليلة، وتعاونوا في موضوعات عمل وترجمة. هي كما وصفتها هاديا، نخلة عراقية باسقة بتواضع. قالت لي بكبرياء رقيق أن آخر ما تريده هو أن لا ينتهي خلاصة ما تكتب أو تترجم في صالح مؤسسة «معادية لهذه الأمة». لم تفقد بوصلتها رغم الجراح، عناد كبرياء أنحنيت له إجلالاً.

نقرأ عن سميرة اللامع وروايتها التي منعتهما الرقابة. نكتشف أن الرقيب أراد أن يقال عنه أنه فعل شيئاً ما، فأصدر قراراً بمنع توزيع «الثنائية اللندنية»، روايتها الثانية بعد

«السابقون واللاحقون». لم يكن ثمة سياسة أو تسييس في رواية سميرة. كانت تتحدث عن أفراد يوالجهمون اغتراباً لندنياً، ينحازون لاختيارات فردية. لكنها، اقتصرت كغزوا سياسياً لم تقصد. أشارت إلى اغتيال سعيد حماسي، الفيلسوف، الذي أردته رصاصات فيها شبهة رفاقية عراقية. كانت الإشارة العامة لمقتل حماسي كفيلة بإعدام الرواية على مشقة الرقيب.

في بيروت، يزداد الدم نرا ونزيفاً. فتبحث الكلمة عن فضاء هادئ، بعد، لا دم فيه. يصبح عليها صباح مغربي في السنة الثانية من الثمانينيات. هي الآن في الرباط، تعمل في جريدة العلم. «هدوء، صفاء، بطم، وملحقات من ذلك الإيقاع تعمير الرباط لكل سكانها». تلحظ هاديا. لكن العراقيين مستثنون. كتاب التقارير، والحرب العراقية الإيرانية، لم يتركوا عراقياً في العالم يحش من دون خوف أو تجسس. أنت (مغرب) بموقفك من الحزب، أو القيادة، والآن من الحرب مع إيران. وبعد قليل، ستعرف وتصنف من خلال موقفك من غزو الكويت. أنت لا أنت، إن كنت عراقياً أو عراقية. أنت (موقف) سياسي وحسب. أنت مسيس ملعن ويجب أن تكون ملعناً، حتى تعرف السلطة كيف تعاملك. أنت كومة سياسة صغيرة أو كبيرة، لا يهم. لست إنساناً بأحلام صغيرة، وطموحات عادية تعوم حول رعاية بيت صغير وعائلة صغيرة بأولاد تعد سنوات نضارتهم فرحاً سنة إثر سنة. هؤلاء الأولاد، هم أيضاً مستعدون. فالحرب جوعى، وتزداد سعارة كل سنة. والقيادة الحكيمة وقد أنهت قصف أعمار أجيال العراقيين البالغين، فتوجه الآن للأولاد. تُصدّر قراراتها لسفاراتها في العالم. كل الذكور، حتى من لم يبلغ الخامسة عشر قد يلزم تجنيدهم، أنشبالاً، في الجيش للدفاع عن بوابنتا الشرقية؛ تبدأ حملة زعر في أوساط عراقيين في المغرب كانوا قد ظنوا أنهم في منأى عن بطش الحرب وصناعاتها. مذعورين للمرة الملئين، قاموا بتفسير أولادهم خفية وسراً إلى الغرب، نفوهم طوعاً، وذرّفوا دموعاً غزيرة تمحي آثار خطاهم الصغيرة في المطار.

أعادني نص هاديا المرير إلى مرارات نصوص عراقية كنت قد اقترعت منها في السنوات الأخيرة. أتصفح منها، خاتماً، مراريتين. قبل سنوات أهداني الصديق عبد الحسين شعبان كتاباً له بعنوان «أبو قاطع»، وهو الاسم المستعار للكتاب الراحل شمران الهياضي. ذكرته هاديا في نصها أكثر من

مرة. لم أكن أعلم عنه شيئاً قبل ذلك، وشعرت وأنا أدور بين مرارات حكايات أبي قاطع بذنب الجهل. أتذكر من ذلك الكتاب، وقد حاول العثور عليه لتصفحه قبل القدوم لهذه الأمسية، كيف أن فتى عراقياً في الخامسة عشر من عمره أعدم لأنه تبرع بقروش للحزب الشيوعي. وجه ذلك الفتى صرت أتخيله دوماً كأنما أراه. أراه كما أراكم، من يوم أن قرأت عنه ذلك السطرين العابرين في ذلك الكتاب. ربما كان من عمري لو بقي على قيد الحياة، ربما كان معنا هنا، ربما صار صديقي. ربما ربما ربما. أين هي أمه، وأبوه، كيف يكوا ريعان شبابه المقصوف على مشقة السياسة والحكم الفاجرين.

المرارة الثانية أقتبسها لكم من نص قصير التقف دمة عاندتني وإنسابت بسخونة بعد وفاة شريف الربيعي في لندن عام ٩٧. قالت تلك الدمة: «المرارة سيدة الموقف. تتبختر في مجالس النخيل العراقي المشنوق في المنافي. هزأت بأشواق بلند الحيدري من عام وأطاحت بصهيله في لندن. سخرت من حنين الجواهري منذ أسابيع وطوت تهدجته في دمشق. وتصب اليوم جرة من جرعاتها في حلق الذين عرفوا شريف، أصدقاء أو عابري سبيل. ربما تخالف الثلاثة في الموقف والمكانة، لكنهم تساوي مرتين: ساوهم الموت وساوتهم مرارة المنفى الباطشة. لوعة حارقة ظلت ترن في صوت شعرهم، وتتجمد في ماء عيونهم. جعلت موتهم وكأنه واحد.

لم تكن أصدقاء بمعنى الكلمة. كنا عابري سبيل التقينا في محطة عابرة. مررنا بالهيئة الإدارية للمنظمة العربية لحقوق الإنسان في بريطانيا. اجتماعات مستفرقة، مناقشات شتى ... ثم صارت مصاحفات حارة. كان لهذا الأشعث الأغبر البغدادي طعم دلجة كما تخيله لو ذقته، وبرودة نخيله في يوم قاطط صحراوي. فيه حرقا الذين أدموا نخيل بلادهم، وفي قلبه بوابات مشرعة لكل حملة الهجوم. المرارة سيدة الموقف. إذ لكانما يموت نصف العراقيين في صقيع المهاجر، ويموت نصفهم الثاني في صقيع عراقهم. ولا تملك أمتهم، أمة التمثلي، سوى أن ترثي لحالهم وحسب. تخنل إلى موتهم البطيء، هنا وهناك، ويقعدها العجز سوى أن تحبر بعض كلمات الأسى الجاردة، كما تفعل هذه السطور، ثم تتابع التمثلي.»

رواية «مريم الحكايا» لد. علوية صبح

عمر شبانة *

الخطر عن تفاصيله كلها، عن الروائع الطمجة والكريمة التي تفوح منه، ويتهاوى أمام عيني، كما انهارت بنفايات الرواية وببوتها وشخصها وتاريخها كله.. وكيف ستبقى حجارته معلقة في فضاء الروح مثل كائنات خرافية، وتصير واحداً من كوابيسي!

إنه عالم كامل ينهار كما انهار بيت علوية نفسها، ولم يعرف أحد ما الذي سيقوم في مكانه. ففي مكان كل بيت بيروت عتيق بنهار، كانت تنهض في بيروت بنهايات فخمة تتحول أسواقاً تجارية ضخمة. لذا حزننا لانتهاء الرواية أولاً، ولانتهائها على هذا النحو من اللائقين الذي انتهت إليه ثنائياً. وعدت ألعلم شطايها التي غاصت عميقاً في كياني. لأحاول أن أعيد ترتيب أوراقها كما أحب، لأنني أشعر أنها جزء من عالمي الذي أحببته رغم قسوته، وربما بسبب قسوته وجراته ومبداهينه: فالرواية واحدة من الروايات التي لا يكتب الكتاب مثلاً كل يوم.

المؤلفة.. الشخصية والحقايات

سواء كانت المؤلفة علوية صبح هي «مريم»، أم لم تكن، وسواء كانت هي نفسها الشخصية الروائية التي تكتب رواية «مريم الحكايا»، داخل الرواية، أم كانت صورة من صورها، فنحن أمام عمل روائي تمثل علوية إحدى شخصياتها. عمل يشبه صندوق الدنيا، أو

تقدم لنا الكاتبة علوية صبح «جرداً» لحيوات مجموعة من أبطال روايتها الجديدة «مريم الحكايا»، ومن بينهم شخصية الكاتبة علوية صبح نفسها التي جمعت حكايا مريم لتكتبها في رواية واختفت. وتكشف المؤلفة لنا عبر حكايات «مريم» (الرواية الأولى) أسرار مجتمعاتها الروائي وصراعاته، وحكايات البشر والحجر والبوت والمقامي طوال ما يقارب القرن من الزمان. لكن علوية، الشخصية الروائية، تنهي روايتها بعبارة تدل على أنها، رغم كل ما كتبه «لم تتأكد من شيء» (ص ٤٢٦) مما قدمته في الرواية. أي أن ما قرأناه ليس هو ما كتبه الكاتبة. فربما جاء بطلها زهير وعبت بأوراقها، وغير مصائر شخصياتها، كما عبت هي، بحسب اعتقاده، بأوراق مسرحيته وغيرت مصائر شخصوها، فيتساءل «من غير هذا البطل من يساري إلى أصولي؟ من غير الوطني إلى متآمر على الوطن؟» (ص ٢٩٥).

كنت أفكر في الصفحات الأولى مصدوماً ومندهشاً بهذه الجراءة والقسوة والوضوح. وفي الصفحات القليلة المتبقية قبل النهاية، أخذت أتمنى أن لا تنتهي الرواية. فانتهاه الرواية كان يعني لي انتهاء مرحلة عشتها بتناقضاتها كلها، بمتعتها وغذابتها، بخلوها ومرها كما يقولون. ورغم أنه لا بد للرواية من نهاية، فقد كنت أخشى أن تنتهي «لعبة» علوية ومريم لأنني شعرت أنها روايتي ورواية جيلنا كله. رواية العاصفة التي عصفت وتعصف بنا. لذا صرت أخشى أن لا أجد من الحكايات ما يشبه حكايا مريم. فمن أين لنا مريم تروي حكاياتنا لنا لا لننأى، بل لنصحو، على موسيقاها الصاخبة حيناً، الحزينة الموجهة حيناً؟

وحين انتهت إلى السطر الأخير، وإلى العبارة التي تؤكد أن علوية / المؤلفة «لم تتأكد من شيء» مما كتبه، تأكدت أنني خسرت هذا العالم الذي احتواني واحتوتني في أثناء قراءته، بل معاشيته والفرق فيه، وهما يهرب من اليقين إلى اللايقين. من الكتابة إلى إعادة الكتابة. أي من التحقق إلى اللاتحقق. وقد رأيت كيف ينهار هذا البناء الروائي الذي سكنه أيام، ويصرف * كاتب وشاعر من فلسطين

صندوق العجائب، الصندوق الذي يعج بالحكايات والقصص والخرافيد التي تفضح هشاشة مجتمعاتنا العربية، من خلال المجتمع اللبناني الذي تقدمه لنا كاتبة تنتمي، كما يبدو من حضورها في الكتابة ككاتبة، وليس فقط حضور شخصيتها في الرواية، تنتمي إلى جيل الثمانينيات، وقد أصدرت روايتها الأولى «نوم الأيام» العام ١٩٨٦. وولحدة من سمات هذا الجيل أنه «صانع» بين الأجيال، أو مشهور بين جيل السبعينيات وجيل التسعينيات. والضياع هذا يظهر في ملامح عمل هذا الجيل ونجاحه، حيث تكسر الكثير من القيم، وتبدل الكثير من المعايير. وعليه، فرواية علوية هي من النتاجات المحكومة بهذه التبدلات وتلك التفسيرات والانهايات.

مسألة أخرى يمكن الإشارة إليها على نحو سريع، وهي أثر الحرب في حوادث الرواية ومسارات شخصياتها وحيواتهم. فما من شك في وجود تأثير كبير للحرب على مصائر الأبطال والشخصيات، وعلى مصير البلد (لبنان) كله. لكنني أعتقد أن المشكلة للعقدة في الرواية ليست هي الحرب، بل عناصر أخرى في بنية المجتمع، عناصر سبقت الحرب الأخيرة التي استمرت من ١٩٧٥ حتى أواخر الثمانينيات، وانتهت باتفاق الطائف. ودراسة هذه العناصر تتطلب عملاً كبيراً يذهب في الدراسة إلى الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والدينية/الطائفية، كما تتطلب دراسات علم/نفسية (بسيكولوجية). لذا سأكتفي بجوانب من العلاقة بين الرجل والمرأة، وبعض التحولات التي أصابت البشر.. كما تبدو في حكايات مريم.

تتنازل حكايا مريم بغفوة، ومريم كما تلحظ اسم من مقطعين هما «م» و«مريم». وكلاهما مرتبط بالمرأيا على نحو ما، فاليم، أو الماء، هو أول المراتب، المرأة التي خلقت شخصية نرسيوس، رأى جمال وجهه في الماء فجّ جنونه. لذا فد «الحكايات مرأيا» و «الحكايات» ماء الكلام، و«الأخريات مرأيا» نرى فيهنّ لا وجوهنا فحسب، بل أرواحنا وتحولاتنا العميقة. هل لهذا قامت علوية صبح، من خلال مريم، «بتذكير» مفردة البئر «لدلالات مقصودة»، رغم أن الواجب تأنيثها، كما تقول في الصفحة الأولى من الرواية؛ وكأنّ البئر الذي خلق حالة الرعب الأولى في حياة مريم، لأنّ ولدتها ظلت تهددها بإلقائها فيه، يبدو أنه ارتبط لديها بكل ما هو عقوبة وعذاب، ومصدر تهديد، أي بالمدكر الذي يصنع مصائر الأنثى في الرواية؛ ربما!

بدايات ونهايات

يبدأ نص «مريم الحكايا» بمريم اليانسة الحائرة الثقلة، وفي

يدها فيزا استحلمها إلى كندا. وقبل نهاية الرواية بقليل، نعرف أنها مهاجرة لكي تتزوج هناك من شخص يدعى أمين كانت رفضت الزواج منه في صباها. مريم تبحث عن علوية صبح لتودّعها. هذه هي بداية النص الرواية/ الحكاية، لكنها ليست بداية الكتاب، فما من بداية واحدة للرواية، بل هي دور في منظومة من السرد الذي لا يأخذ في الاعتبار أمر الزمن، فتتداخل فيه الأزمنة والحوادث. وحضور شخصية المؤلفة في الرواية يلعب دوراً في تزيير بنيتها المنشظية، فعلوية تمثل الشخصية المتحوّلة من مناضلة وكاتبة في جريدة حزبية، إلى صحرة في مجلة فنية نسائية. ويمثل ظهورها في مقابلة تلفزيونية لتجيب على أسئلة عن الغناء والمطربين الجدد، يمثل عنصر مفاجأة لمريم، لكنه أحد مظاهر ذلك التحول الجذري في حياة علوية، مثملاً ما يمثل لباسها وتسريحة شعرها مظهرين آخرين للتحول.

قبل السير مع هذه البداية الروائية، يجدر القول إن ثمة بداية خارج نص الرواية، من جهة، إلا أنها في صميم عملها في الآن نفسه، أعني القول الذي اقتطفته الكاتبة من إنجيل متى وهو «مرتاً..مرتاً». تهتمين بأمر كثيرة المطلوب واحد.. وهنا تتوقف قليلاً، فهذه الجملة التي تقف بين العنوان والنص هي عبارة مركزية في تلخيص مقولة النص وخطابه الأساس. فالنص يقول الكثير، ومريم تروي الكثير من الحكايات، والكثير من التأمّلات في قضايا شتى، لكن المطلوب قوله هو أمر واحد شديد الضرورة: التغيّر هو ما حدث، لا التثبيت. هذا على المستوى الظاهر والمباشر من العلاقة بين عبارة الإنجيل وبين الرواية. أما المستوى الآخر غير المباشر فيستحق ويتطلب دراسة أعمق.

دراسة تحولات والحكاية. كلّ من كانوا يحلمون بتغيير الدنيا، تغيّروا هم وتحوّلوا! عن ماضيهم. ومن هنا الربط بين هذه المقولة وبين بداية النص التي تعلن اليأس والاختفاء والتغيّر. وحين تتسائل مريم عن مصير الكاتبة علوية التي جعلت منها حكاياتها وحكايات سواها واختفت، يبدو سؤالها تكشيفاً لأسئلة التحولات (المتنامورفوسيس) التي «مسخت» العالم. أما كيف اختفت؟ ولماذا اختفت؟ وهل اختفت أم تغيّرت؟ وهل كتبت روايتها أم لم تكتبها؟ ومن هي علوية صبح التي اختفت أو تغيّرت؟ هل هي مؤلفة للرواية التي بين أيدينا، أم الكاتبة التي تعمل في «جريدة الحزب»، وتحاول أن تكتب رواية. بعد روايتها «نوم الأيام»، والتي تسلّت إلى أوراق مسرحية صديقها زهير وعبثت بها حتى

أجيال من النساء العربيات.. الجوّاري في أحضان الجهل والتخلف والذكورة

دفعته للجنون؟ هذه كلها أسئلة فروع على السؤال الأصل/
المحور.

على مستوى بناء الشخصيات الروائية، يمكن النظر إلى جيلين من الشخصيات، يكوّنان نطعنين هما: نمط/ يشكل بؤرة من البؤر التي تفجر السرد وتحوّلاته، وهو جيل مريم وابتسام وزهير وسواهم من هذا الجيل، وشخصيات تمثل محور هذا السرد وموضوعه الأساس، مثل فاطمة وحسن (والدا مريم) وجدها وجدتها وخالاتها نرجس وسمية وفاتحة ونزيهة المومس، وشخصية «أبو طلال» وألم طلال وابنتهما زينة وابنتها حمودي، وأبو يوسف وزوجته ونبيهة وسواهم الكثير من الشخصيات الهامشية أو الثانوية.

ما من شخصية تنجو من التحول/ التشوُّه المؤلِّفة تقود الجميع إلى مصائرهم المحتومة مثل قدر مكتوب، الهجرة أو الموت أو الجنون أو الصمت، هي مصائر معظم الشخصيات. فبعد ما رأيناها من تحول علوية، نرى مريم التي ظلت بلا زواج تهاجر لتتزوج. ونرى زهير الطبيب الحالم بكتابة مسرح، يحدّث ويدور في الشوارع يوزع البيان الذي كتبه وهو مرعوب من العالم ومن أجهزة مخابرات دولية تلاحقه، ابتسام الفدائية التي كانت تقود المظاهرات وتقوم بكل ما سيؤدي إلى التغيير والتحرر، وترفض الزواج دون حب، ورضخت وتزوجت من رجل «ناجح» نقل حياتها نقلة نوعية وأخيرة، و«كيفت» حياتها معه حتى وهي تكره سلوكياته تجاهها، بحجة الأولاد، ولم تتورع عن قطع علاقاتها مع مريم وعلوية.

أسئلة ابتسام الفتاة الثورية والأنثى، هي أسئلة التحرُّر والتغيير على الصعيد كافة، من جهة، والهزيمة والانهيئات على الصعيد ذاتها من جهة مقابلة. أسئلة الذكورة والأنوثة، والعلاقة المعقدة بين الرجل والمرأة، بين المناضل ورفيقته «هل رأنا المناضلون سومات مستورات» في علب ثورية جاهزة يا ترى؟، وأسئلة عن الأحلام والهزائم «هل حين يهزم الإنسان، يهزم في السياسة والحب وفي كل الأحلام؟»، «هل حصدنا خيبات مضاعفة عن خيبات الرجال الذين صدقنا أنهم متحررون ويريدون الحرية لنا ولهم، وهم في الحقيقة لم يكونوا سوى نماذج لانفصامات نفسية وفكرية وأجساد تحمل في داخلها عصوراً مضت، ونماذج كاريكاتورية لهارون الرشيد الثوري؟»، وهذا جانب يحتل حيزاً واسعاً من الرواية، وسنكتفي برصد وتحليل جوهره من خلال بعض مظاهره، فمن الصعب متابعة تفاصيله في عشرات الحكايات التي تتناقل وتتفجر كينابيع الجبال.

صراع ذكورة/ أنوثة

الأسئلة التي تحاكم الرجل، لا تستثني المرأة. ورغم أن شحنة هائلة من الخيب والانتقادات تنصب على رأس الرجل وسلوكياته التحكّمية، فابتسام نفسها تتساءل «هل كنا نحن النساء حقيقيات في أفعالنا، أم كانت لدينا أيضاً انفصامات ومشاكل نحلها في أجسادنا المخبأة بلباب الثورة والنضال، ونخبئ فيها روائع الجوّاري في كل العصور؟»، فالرواية تحاكم شريحة المثقفين، كما تحاكم القيم والتقاليد والأعراف والقوانين التي شكلت مجتمعاتنا منذ قرون، ضمن منظومة تقفهم الثوابت ولا تخشى المحرّات.

إنه سؤال المرأة العربية منذ عقود طويلة، فمنذ مطالع القرن العشرين كان السؤال محلّ جدل، وقد طرحته المرأة الكاتبة في الرواية العربية في كثير من الأعمال، لكنه هنا مرتبط بظروف وملاسات ذات خصوصية، فهو مرتبط بظروف المجتمع اللبناني تحديداً، وهو المجتمع المعداد الأكثر تحزراً بين المجتمعات العربية. كما أنه مرتبط بزمّن الثورة في لبنان، وزمّن الأحزاب وحركات التحرُّر، ما يجعلنا نفترض أن تحزّر المرأة يبنيني أن يكون بنداً على برنامج هذه الأحزاب والحركات.

لكن الرواية تقول لنا إن وضع مريم، مثلاً، في علاقتها مع صديقها «عباس» المحامي والمثقف، والمتزوج، لم يكن أفضل من وضع والدتها فاطمة مع والدها حسن. فالاختلاف هو في التفاصيل، أما الجوهر فهو نفسه في الحالين: فمريم تعشق عباس وهي تعلم أن ليس في الأفق زواج منه، ومع ذلك فهو يمارس أعلى درجات ذكوريته معها في الفرائش. تقول مريم إن عباس «كان يعشق ضعفي ليعيش إحساسه بقوته (...) أحبّ الحاجة إليّ ليرسم صورته التي يريد بها لنفسه بعيني» (ص ٣٦). وهو ما يكشف لنا أن العلاقة المتمثلة في معادلة (ضعف/ قوة) ليست علاقة حب، بل صراع يخوضه الطرفان، ويفكر كل منهما في الانتصار فيه. لكن مريم لا تريد أكثر من العلاقة والاستمرار فيها رغم كل شيء.

ولعلّ من أشدّ المشاهد الروائية سخريّة في رؤيتها للعلاقة/ الصراع، مشهد مريم في مظاهرة من المظاهرات، ربما كانت الأولى التي تشارك فيها، فهي تصف كيف كانت تخفي من أخيهما حتى لا يشاهداها في المظاهرة. لكن اللافت هو الشعار المرفوع في المظاهرة، فالمتظاهرون والمقتضاهرون يرددون/ يرددون «يا حرية كلنا رجالك...»، فاختيار الشعار في هذا المشهد تحديداً يظهر شدة التناقض بين الشعار ومن يرفعه، فآية

الرجل
العربي صانع
مصير المرأة
وسبب
هذائياتها

حرية هي التي تجعل الجميع رجالها؟ وأين النساء؟ عن أية حرية يتحدث الأخ وهو يضرب أخته ويمنعها من التظاهر للمطالبة بالحرية؟

وتظل معادلة ذكورة/ أنثوية، ومعادلتها قوة/ ضعف تتكرر في صور مختلفة، كأنما لتخبرنا أن هذه العلاقة هي في جذر المشكلات الاجتماعية، وفي أساس تكوين الوعي العربي، ويمثل هذا الوعي في الرواية في صور شتى، بعضها مقولات والأخر سلوكيات. فمن المقولات المألوفة في مجتمعاتنا العربية ما يتردد عن «كلام زلم»، أو «حكي رجال» و«حكي نساء». وليس مستغرباً قول امرأة لجارتها إن «الرجال هو الرب الصغير على الأرض»، أو «نحن النساء شو يفهمنا بحكي الرجال»، أو القول الذي يجري المثلث عن الرجال الذين جاءوا إلى عزاء الديك برماحهم وخيولهم، والنساء يدموعهن وزغاريدهن. فمن أقام التقسيم؟

وفي هذا الباب، باب العلاقة بين الرجل والمرأة، بين القوة والضعف، تقع علاقات وحكايات كثيرة، ومتنوعة، لكنها

جميعاً محكومة بالقانون نفسه. فعلاقة حسن والد مريم مع والدتها فاطمة التي تزوجها وعمرها أحد عشر عاماً، وظل يربطها ليمارس معها وهي تصرخ وتلم الجيران، وعلاقة أبو طلال وأم طلال، وأبو يوسف وزوجته، من بين علاقات جيل الآباء، وعلاقة عباس ومريم، وابتسام وجلال، من علاقات الجيل الجديد، هي جميعاً أمثلة على قوة الرجل وضعف الأنثى. لكن الطريف أن تنتهي علاقة أم طلال مع زوجها معكوسة. فحين يعمز أبو طلال عن الحركة، ويغدر نعلها، لن تتورع أم طلال عن توبيخه وضربه حتى!

وتعتمد الرواية عدداً من قصص الزواج الذي هو، في الحقيقة، اغتصاب وليس علاقة سوية بين كائنين. وتوفر شخصية أم يوسف، وغيرتها على زوجها، وطاعتها العمياء له، أنموذجاً شديداً للقصة لفضوح المرأة، إذ يبلغ هذا الفجور حداً غير معمول عندما نعلم أن أم يوسف تغار من «ضرتها» لأنها (أي الضرة) أكثر خنوعاً وتبعية منها. أما أبو يوسف نفسه، الذي يعمل جزّاراً، ولم يكن ينادي زوجته إلا بالبهيمة والحصارة، فقد تزوج زواج متعة (هذا الشكل من الزواج وحده يتطلب دراسة في مجال العلاقة التي تعالجها الرواية)، ولم تستطع زوجته سوى أن تسقيه الشاي ممزوجاً ببولها لتضعبه (ص ٢٥٢).

وحين نموت أم يوسف يموت زوجها بعدها بشهور، وتقليل ذلك في الرواية «لأنه كانت شبيهة ونشاطه جانيين من جبروته عليها». يفتح قلبها من القهر لحيث حاله إنه سبح البرميا. ولما ماتت فرط المشحر وحسن إنه ما يسوا خرية مرمية بعين

الشمس» (ص ٢٥٦). ومن سفرية الأقدار، وربما لشدة ذكوريته، يخرج أبو يوسف من قبره حاملاً الساطور ليحاكم المولفة على الصورة التي رسمتها له، فتروح تهرب منه في شوارع بيروت (ص ٢١٢).

لغة مكشوفة وعارية

وتذهب الرواية بعيداً، عمقاً واتساعاً، في تحليل العلاقة بين الرجل والمرأة، فتتناولها بفضايلها وأبعادها العاطفية والجنسية والنفسية والاجتماعية. وهي تفصل في كشف خفايا هذه العلاقة، ولا تتورع عن التوقف أمام التفاصيل الجنسية التي لم يسبق تفصيلها على هذا النحو ربما، حتى في روايات يكتبها الرجل؛ ولا يتوقف الأمر على وصف العملية الجنسية، إذ تفرص الكاتبة في منظومة المفاهيم والقيم التي تحكم هذه العملية، والوعي الذي تنتجها ويعيد إلتناجها عبر الأجيال. ومن ذلك أن المولفة تقف على مجموعة الأليات والسلوكيات التي تنتمي إلى عالم الجنس، الخفي منها والظاهر، المباشر وغير المباشر.

فالحسن ليس ممارسة فقط، إنه لغة محكية ونظرات مسومة وروائح تنتشر كالنار في الهشيم فعبارة «بلا معنى» التي تستعملها النساء خصوصاً في كلامهن حتى لا يفهم منه أية دلالات جنسية، (وهي العبارة التي نستعمل مثيلاً لها بالقول «بلا قافية»)، تبدو هنا لغة جنسية مكشوفة. وحين نستعملها لإبعاد المعنى الجنسي من كلامنا، إنما نوكد هذا المعنى ونبعثه ونخفيه في ذاكرة المتلقي. فنبهة التي سترزوها أبو يوسف «زواج متعة» قادتته إلى هذا الزواج بكلام مليئٍ بعبارات «بلا معنى»، فهي تقول له وهي تطلب منه كهل من اللحم «إنت بتعرف للحم الطرية وين يتكون». بلا معنى. المهم تغوت سكينك محلّ الهبرة الطرية وتشيل شقفة منها لأنسط بأكلها، بلا معنى» (ص ٢٤٣). ثم تكشف الرواية عن نظرة نبهية إلى الجنس، بلغة جنسية مكشوفة، حين تجعلها تمارس مع «كامل الأخوت» (ص ٢٤٧ و٢٤٨).

وتتهجج مريم وهي تسمع الحوار بين أمها والولد «السمكري» الذي يقوم بإصلاح «البديهة»، ويحتشد كلامهما «بلا معنى». هذه، وليس المقصود من هذه «الجردة» الجنسية مجرد الجنس. فهذا هو المعنى المباشر والدلالة السلطوية للموضوع. فمثل هذه اللغة تحيل إلى مفاهيم وقيم متناقضة ومشوّهة يعيشها المجتمع ويخضع لها. فمن جهة ثمة هذه الرغبات والشهوات والاشتغالات الجنسية، ومن جهة مقابلة ثمة هذا التابو حيال الحديث في الجنس بلغة مباشرة. إنه عالم من التناقضات هذا

كل من كانوا
يحملون بتقريب
الدنيا، تغيروا
هم وتوكلوا عن
ماسيهم

الذي نعيش فيه. عالم مزيف ومرلوع ومزور. ولنقرأ حول الاحتفال بعيد المولد النبوي، وما تفعله النسوة في هذا الاحتفال!

وتتجلى جراءة الرواية ليس فقط في اللغة المستخدمة للوصف والتصوير، بل في استعمال ضمير الأنا من قبل الرواية مريم، في تصوير علاقاتها مع كل من علي ومصطفى وعباس. كما تتجلى أيضاً في نبش كل ما هو مثير، فمفهوم الإثارة يتجلى هنا على نحو واسع ومعظم، إذ يتضمن إثارة المشاعر والأفكار والأسئلة، ويتجنب تماماً، وبمهارة عالية ولغة مسبوكة جيداً، إثارة الغرائز. وهذا ما يجعل دور هذه المشاهد والصور الروائية، وهي كثيرة جداً، دوراً يرقى إلى مستوى التشريح والتحليل، أو يرقى إلى مستوى التفكير والتفكيك، لا الوقوف عند سطوح الأشياء فقط وربما كان كسر التابو هدفاً من أهداف الرواية في رصدنا وتحليلها هذا القدر من العلاقات، وهي تفعل ذلك باقتدار. وباقتدار ترسم صور شخصيات ينتمي كل منها إلى عالم، فتعطي لكل شخصية ما يجعلها تتحرك على «خشب الرواية» أو على «شاشتها» بكل ما يعنيه ذلك من حيوية وصداقة. وفي حين تذهب إلى الوصف الكامل لملامح الوجه والجسد والمشاعر والحركات لبعض شخصياتها، فنرى ونحس حضورها في لوحة الحجم الطبيعي، قد تكتفي برسم شخصية أخرى بخطوط عامة، خارجية، تضع أمامنا «إسكتش» أو كاريكاتور الشخصية. لكننا في كل الأحوال أمام حياة مثقلة وغنية بلفتها وسلوكها.

نأخذ، مثلاً، شخصية الدكتور كامل، زوج ياسمين، الذي درس الطب في فرنسا ليعالج الفقراء، وظل يرفض طلب زوجته أخذ بدل «كشفي» من الفقراء. وكان يرى أن «كل الأحزاب رجعية وانتهازية، ولا تتاجر بحياة الفقراء فقط، بل بموتهم أيضاً، صار يقضي ليله أواخر الحرب في لعب البوكر ويسكر حتى يفقد وعيه، لكنه ظل يحكي عن «ميكروبيات وجراثيم الجهل المعيشة في أبدان وعقول مرضاه الفقراء» (ص ٢٤٣). ثم صار يشتم المرضى ويطردهم، وفي واحد من المشاهد يمكن أن يسقط القارئ على ظهره ضحكاً كالبكاء، وهو «يشاهد» الدكتور يركض خلف مريض أو مريضة (ص ٢٤٨).

خرافات وتقاليد ومخدرات

وفي بيت «أبو طلال» تجتمع نكبات ونكسات، أهمها نكبة حمودي وأخته زينة. نكبة الولد تتمثل في إدمانه المخدرات التي كان يشتريها لأخيه. والغريب أن الأم تبدو شديدة القسوة معه، فهي تطرده من البيت، ثم ترج به في السجن لتخلصه من

الإدمان. ويموت الشاب في المستشفى بين يدي إحدى الرافيات.

وهناك جانب الخرافات التي يتعاطى بها جمهور الرواية وشخصياتها، وخصوصاً النسوة اللاتي يقرنن في ثقافة الخرافة والجن والعفاريت، من جهة، والثقافة الدينية المتعلقة بالخرافة، من جهة ثانية. فالجمع المتدين تدنياً فطرياً، مثل المجتمع المتدين بالتقليد وإتباع السيد «المقدس»، يسير بلا ضوابط محددة سلفاً، فهو يختار الأحكام التي تلائم وعيه ومحيطه الثقافي والديني المتزمت، ويختلق المحرمات بحسب هذه الثقافة، ولا يتبع كتاباً أو سنة. وهكذا نجد أحداث النساء عن الغيبات، ومنها مسألة عذاب القبر، كما لو كانت ثقافة حصلتها النساء من تجارب واقعية، فهن يتحدثن عن عذاب القبر كما لو كان حدث معين. وهذه مسألة مرعبة في الوعي الشعبي الذي لا عقل له، وليس التدين لديه سوى خرافة.

إن اختيار الكاتبة لمكائيات الجن، واستخدامها بكثرة في تحليل ما يجري في بورتوا، يعبر عن خطورة هذه الحكايات وتأثيرها الكارثي على المجتمع. وتنطوي الرواية على مجموعة هائلة من علاقات النساء بالجن، وبعض هذه العلاقات مبني روائياً ليخدم فكرة محددة، وبعضها لتحليل موقف، والبعض الثالث قد يكون لتعميق حضور الحالة الخرافية في المجتمع الروائي. وربما كانت حالة الطفلة «زينة»، ابنة أبو طلال، مثلاً صارخاً على ما ينتج عن التفكير الخرافي بالعلاقة مع الجن. وهي حالة لا يخلو مجتمع عربي منها. فالطفلة زينة تشكو من آلام نفسية وبهولوجية، لكن العلاج الوحيد الذي يعرف أهلها وجيرانها هو الضرب بأشكال شتى، خصوصاً بال«الصرام» لإخراج الجن. وهذا مثل على عقلية يعيش فيها الجهل والخرافة.

وأخيراً، كله في الحكايات التي تقع في هذا الباب، وكثيرة هي القضايا التي تطرحها الرواية بحيث لا يمكن حصرها، ولكن الغاية واحدة. لذا اكتفيت بهذا الجانب المحتشد بالصرع بين الرجل والمرأة، وبالتقاليد التي تحكمه. فالمجتمع الذي ينطوي على هذا القدر من الخرافة والتناقضات والزيف، ولعب فيه هذه العناصر دور البطل والمحرر، هو مجتمع سائر نحو مصير من العاصرات التي قادت المؤلف شخصياتها إليها: الموت أو الجنون أو. الخراب. هذه واحدة من مفردات الخطاب الذي ترسله الكاتبة في نص يفيد من معطيات كثيرة، ثقافية وجينية، تراثية ومعاصرة، وينهل من تجارب «عصرتها» المؤلفة وأخذت زبدة الكلام منها ووضعت في كتابها، متحررة من كل خوف، كما ينبغي للكتابة الحرة أن تفعل.

الأسئلة التي

تتأكم

الرجل،

لا تستثنى

المرأة

الزمن كمثاهة في أدب التسعينيات

منتصر القفاش ومصطفى ذكرى نموذجاً

مى التلمساني *

في روايته «أن ترى الآن» التي نحن بصدد تحليلها هنا، يستخدم منتصر القفاش شكل المقطع باعتباره وحدة سردية تكاد تكفي بذاتها، ويضع في بؤرة الأحداث شخصية «إبراهيم» المحاسب في فندق يشرف على الأفلاس الذي يهوى التقاط صور حميمة لزوجته تؤدي في النهاية لرحيلها عن بيت الزوجية. لقد امتدت يد خفية لتلك الصور وقامت بتشيويها، وإبراهيم يشك في أن تكون صديقه «سمراء» هي الفاعل، لكن سمراء تذكر الفعلة وتنتهي الرواية بأن تحتل الصور المشوهة بيت إبراهيم وتحول دون عودته إليه.

لمصطفى ذكرى خمسة إصدارات منها «هراء مثاهة قوطية» (١٩٩٧) و«الخوف يأكل الروح» (١٩٩٨) و«مرأة ٢٠٢» (٢٠٠٣) ظل مخلصاً عبرها لشكل القصة القصيرة أو الرواية القصيرة، ربما بتأثير من بورخيس وكافكا اللذين يدين لهما بإعجاب خاص وربما لقناعة فنية بقيمة الاختزال وبعيثة الثرثرة، في «مرأة ٢٠٢»، ثمة تجليات مختلفة لشخصية الكاتب الذي يسعى للخروج من رتابة الحياة اليومية بفعل الكتابة واستبدال العمل الإبداعي بالفراغ الذهني

في عام ١٩٩٥، صدرت لي دراسة نقدية مطولة عن كتاب التسعينيات في مصر، بعنوان «الكتابة على هامش التاريخ. مصر الغياب»، وفيها أرى أن كتاب هذه المرحلة (الذين قد يصح أن نطلق عليهم لفظ «جيل») يكفرون بالتاريخ الرسمي وبمحاولات ربط الأدب قسراً بهاجس النضال الوطني أو التغيير الاجتماعي المتصل بقضايا اللحظة الزاهنة ويبحثون عن فن خالص من شائبة الأني. رصدت في هذه الدراسة ثلاثة ملامح للكتابة الجديدة، استكمالاً لما أشار إليه ادوار الخراط بتعبير «الحساسية الجديدة»، هي استغراقها في استنطاق الذات القلقة للكاتب/ الراوية، ورفضها لدور النبي/ المعلم المفروض على الكاتب العربي ورواية الالتزام الستينية في مصر، واستعارتها لأبنية الفن السينمائي وأنماطه وتقنياته باعتباره مرجعاً بصرياً يوازي أو يفوق المرجع الأدبي ذاته في بعض الأحيان.

امتداداً لفكرة الكتابة على هامش التاريخ، أرى اليوم ضرورة التوقف عند مجموعة من الأفكار الفلسفية المتصلة بمفهوم الزمن لدى كاتبين بارزين من كتاب المرحلة التسعينية، هما منتصر القفاش ومصطفى ذكرى. والمقصود ضمناً هنا إحداث قطعة نقدية وإعية مع أشكال التحول الموسوي-تاريخي التي لازمت كتابة التسعينيات في مصر استلهاماً لمنطق التحليل السائد فيما يخص الرواية الستينية، وفتح أفق النقد الأدبي لهذا الجيل على تساؤلات أقرب إلى الفلسفة منها إلى علم الاجتماع التأويلي.

منذ «السرائر» (١٩٩٣)، و«تصريح بالغياب» (١٩٩٦) اعتمد منتصر القفاش في كتاباته القصصية والروائية على شكل المقطع وعلى الشخصية المركزية التي تختلف في مركزيتها عن شخصيات الأدب الكلاسيكي من حيث انتمائها للهامش وتفكك وحدتها النفسية والاجتماعية.

* كاتبة وأكاديمية من مصر مقيمة في كندا

والعاطفي. أحد مشروعات الكتابة التي تطمح لها الشخصية (التي نستطيع أن نلمح فيها قدراً من السكيزوفرنية) نص يقع في ٢٠٢ صفحة ويبنى على التكرار كأنما هو مرآة لها وجهان. محاولة كتابة هذا النص الداخلي تسفر عن كتابة نص مصطلحي ذكري «مرآة ٢٠٢» حيث تفشل المحاولة البورخسية لبناء نص متخيل فيما تنجح المقاطع المكررة في تشكيل نص الكاتب الفعلي.

تتقاطع المخيلة الإبداعية في «مرآة ٢٠٢» وفي «أن ترى الآن» مع الفكر الفلسفي لقطبين من أقطاب الفلسفة الفرنسية هما برجسون (وخاصة في كتابه «الفكر والمتحرك» *La pensée et le mouvant*) وجيل دولوز وفليكس جتاري (في كتابهما «ما الفلسفة» - *Qu'est ce que la philosophie*) ، بحيث نستطيع ادعاء فهم الروايتين على ضوء المفاهيم التي يسوقها برجسون ودولوز، كما نستطيع فهم برجسون ودولوز عند قراءتنا للنصوص الأدبية المشار إليها.

تلك الحركة الدائرية اللولبية المستمرة هي حركة التشكيل الفني كما يراها دولوز حين يقول: «التشكيل، التشكيل، التشكيل، التشكيل» التعريف الوحيد للفن. التشكيل جمالي، وما لا يتشكل لا يعد عملاً فنياً» (١) وكما يراها مصطفى ذكري حين يقول في أحد حواراته: «أتحرك من الشكل أولاً، فالشكل له سطوة شديدة عليّ أثناء العمل ويريق هو الذي يدفعني للمضموين» (٢) ثم يتشكل العلمان اللذان نشير إليهما هنا؟ من مقاطع منفصلة متصلة بعيد مصطفى ذكري كتابة بعضها ويدرجها في سياقات مختلفة في محاولة لكسر توقعات القارئ فيما يخص بناء العمل ككل بحيث يصعب تصنيفه في باب القصة أو الرواية أو غيرهما. نفس تلك المقاطع التي نجدها بشكل متباين في رواية منتصر القفاز التي تكاد تشبه بيت التيه لكنها تفتح أبواباً كثيرة وتسمح بدخول القارئ عبر مداخلها المتنوعة، الظاهر منها والخفي.

تشكيل العملين بهذا المنطق، رغم اختلافهما الجوهرى، يحيلنا إلى الفكرة الدولوزية الشهيرة القائمة على مفهوم «شبكة الجذور» (*rhizome*) بما تحمله من رفض للمركز الواحد ورصد لمختلف العلائق الممكنة بين المراكز المتنوعة التي لا يكاد يظهر أحدهما إلا ليختفي وتل

محله بؤرة اتصال جديدة. إنها فكرة التحول والضرورة الأثرية لدى نيتشه ولدى دولوز من بعده والتي تلازم مفهوم الزمن عند دولوز حين يقول.

«لم يعد الزمن واقعاً بين لحظتين، بل الواقعة نفسها هي بين- زمن: إن بين- الزمن ليس مرادفاً للأبد، وليس مرادفاً للزمن، إنه صيرورة. بين- الزمن والواقعة هما دائماً زمن ميت، حيث لا شيء يحدث، انتظار لا نهائي في الماضي الذي لا نهاية له، انتظار وتوجس... لا شيء يحدث في «الاحتمال» الذي لا يتشكل إلا من بين- الأزمنة ولا يمتلك إلا واقعة هي صيرورة دائمة التشكل. لا شيء يحدث هناك، كل شيء يصير...» (٣)

يتصل الزمن، ولننتفيق أولاً على أنه زمن الصيرورة الداخلي وليس زمن التاريخ المحسوب، بفكرة الكاتبين عن ماهية النص الأدبي وتشكيله الفني القائم على اختبار الاحتمال و«التوجس» من الثبات.

إن إعلاء هذه النظرة الفكرية للأدب في الأعمال المشار إليها يسعى لنفي الزمن التاريخي، بحيث يتراجع السياق الاجتماعي إلى خلفية النص الباهتة بينما يسطع البناء الفني وتشكلاته الذهنية والجمالية المجردة. وعلى الرغم من إشارات منتصر القفاز لحالة الافلاس التي يعاني منها الفندق الذي يعمل فيه إبراهيم إلا أن ما يتوقف نظر الكاتب هو حالات اللامبالاة والتراجع أمام إلحاح اليومي والاستغراق في تأمل التفاصيل التي يعيشها البطل في وحدته الداخلية التي تقهيم حوله سياجاً من العزلة لا يسعى بحال لكسره أو حتى للمتمرد عليه.

إن إبراهيم الذي يعمل بدباب داخل الزمن الفيزيائي المحسوب يتحایل دائماً على العمل (كنشاط منتظم وضروري) بالفرجة على نفسه وعلى من حوله تماماً كما يتحایل على سؤال «من الفاعل؟ من المسؤول عن تنويع الصور وغضب زوجته» بالفرجة على الصور نفسها وبالسير اللانهائي بين جدران بيته التي تبتعد كلما حاول الاقتراب.

يعيش إبراهيم تلك الحالة التي يشير إليها دولوز، بين- الزمن، منتظراً أن يسفر الانتظار عن معنى وساعياً لفهم الاحتمال بوصفه قانون الوجود.

يبني مصطفى ذكري على الاحتمال نصاً كاملاً يفتح مصراعيه على الأفكار التي تشير إليها هنا وتمثل شبكة

الجذور العميقة للنص الزمن هو زمن الانتظار، والماضي يأكله المستقبل، والهاضر عبث لأكد لا ملمس له ولا كثافة تتحايل عليه الشخصية بالحركة التي يعتبرها أرسطو «وحدة قياس الزمن». الكاتب في نص «مرآة ٢٠٢» يخضع لطقوس محددة تسبق الكتابة (مثل إعداد القهوة) ويستغرق في ألعاب عديدة كحادثة الموهوسين وبعض العصاةيين الذين يسعون لاستدراج الزمن في فخ العدد ونفي القياس الحسابي الدقيق بسيولة الحركة الزمنية المستمرة.

لا يقدم الكاتبان أنساقاً فكرية خالصة، بل على العكس من ذلك، ويدرجات متفاوتة، يستوعب كل منهما الدرس الدولوزي الذي يميز بين الفكر الفلسفي والفكر الجمالي الفني ويقصر لغة الحس والمحسوسات على الفن فيما يضع الفلسفة في خاتمة ابتكار المفاهيم المجردة. بعض مقاطع «مرآة ٢٠٢» تميز بين المفهوم الفلسفي والتعبير الجمالي على غرار نيتشه أحياناً، لكن سياقها العام داخل النص يخلق نوعاً من الانتظار لدى القارئ الذي يتوقع إعادة إدراج المقطع في سياق مفاهيم تصبح فيه الرؤية الكاملة الثاقبة متكلناً لحدث درامي أو لوضعية نفسية.

إن المنطق الذي يرفضه برجسون هو في الواقع منطق استنطاق الماضي الذي يفرض نفسه على قراءة الزمن التاريخي، منطق قياس الزمن بقياس المدة الفاصلة بين لحظتين ثابتتين، وهو المنطق الذي يجعل الإنسان يرى في كل شكل جديد إعادة صياغة لشكل سابق في الماضي.

إن هذه الرؤية الثابتة القائمة على حساب الزمن حساباً رقمياً تغفل في الحقيقة ماهية الزمن المستمر، زمن الديمومة *durée*، الزمن المتطور الخلاق المفتوح على الجائز والممكن والمحتمل، الزمن الذي لا يتوقف ولا يتشكل من وحدات منفصلة متجاورة خطية. يرى برجسون أن الزمن امتداد، وديمومة، وتيار سائل، هو صنو الحركة والصيرورة هو زمن فعال في ذاته، متحرك بلا توقف، يمكن إدراكه بالحدس الذي هو منهج إدراك العالم ومنهج الخلق الفلسفي في آن واحد.

نستطيع أن نربط بين ذلك التصور الخاص عن الديمومة وبين فكرة الفوضى *chaos* عند دولوز وغتاري حيث يقولان: «إن الفوضى فراغ بلا عدم، غير أنها محض

احتمال، تحتوي كل الجزئيات الممكنة، بلا كثافة، بلا مرجح، بلا تبة» (٤).

يشترك الزمن الداخلي دائم الانسياب مع صورة الفوضى كما يراها دولوز في كونهما يستعصيان على التحديد والقياس المنطقي وفي كونهما ينبنيان على التغيير والصيرورة والاحتمال. عندما يتعامل الفن مع الزمن الداخلي ومع الفوضى (بمعناها الإيجابي) يستعين بالضرورة بالحواس والمشاعر، بالمدرجات والمحسوسات، ويسمح بإبتكار تشكيل جمالي خاص قائم على الانسياب والسيولة من ناحية وعلى احتمالات التوفيق والتبديل بين الوحدات من ناحية أخرى. يعبر مصطلحي ذكرى عن تلك الفكرة بضرورة بناء الشكل ثم خيانتها، وهي في الواقع فكرة شديدة القرب من فكرة الفوضى عند دولوز. إن الفوضى في تعريفها العميق هي جسور ممتدة بين نقطتين أو أكثر تختفي ما إن تمتد لتظهر في موقع آخر، بين نقاط أخرى، تختفي بدورها لتحل محلها جسور ونقاط غيرها إلى ما لا نهاية. يحاول الفن أن يحدث مقطعاً عرضياً في ذلك العماء الكامل لكنه في ذاته يكاد يشرف على الوقوع في نفس الهوة السحيقة.

إن بنية الزمن النفسي هي نفسها بنية العماء، تستدعي الفوضى وتتخالف معها ضد الثبات وضد الزمن التاريخي المحسوب، والكاتب يواجه الفوضى ويستدعيها في الوقت نفسه: يواجهها محاولاً التمرد على المعنى الأحادي الراسخ المطلق ويستدعيها لمحاربة الرأي السائد، رأي المؤرخين والسياسة وعلماء الاجتماع ورجال الإعلام وغيرهم. الفوضى امتداد بلا نهاية مثلها مثل فكرة الديمومة عند برجسون وسطوتها على الكتابة أكيدة أثناء الخلق وأثناء القراءة أيضاً. الفوضى هي ذلك الزمن المؤجل الذي يشير إليه مصطلحي ذكرى حين يقول: «إن لحظة فائقة في الحياة، فائقة في نشوتها، في تحررها من الزمن، ما زالت مؤجلة في المستقبل، ودوماً مهرونة بأن وقتها لم يحن بعد. أراها تراقبني وأنا أتدرب عليها. تلك المراقبة تفسد تدريجي وتقتص حاضري» (٥).

وتاماً كما نحاول قراءة الفوضى بالمعنى الإيجابي للكلمة، أي اعتبارها نسقاً زمنياً وفلسفياً وفنياً يتوقف عنده الكاتبان في مناطق مختلفة من نصوصهما ساعين

لتأسيس الفوضى أو لتشكيل بنية من داخلها، نحاول قراءة المتاهة في العليين المشار اليهما، «أن ترى الآن» و«مرأة ٢٠٢» باعتبارهما مكاناً موازياً للعالم لا يحمل بالضرورة قدراً مأساوياً بقدر ما يوحي بالحركة والسعي والبحث والتقصي والمواجهة والتحايل والتذكر والنسيان والموت... الخ.

في الميثولوجيا القديمة، تمثل المتاهة إحدى تجليات القبر، فالبطل القديم الباحث عن الوحش هو في الحقيقة بطل رمزي مأساوي يواجه خطر الموت داخل المتاهة ويرمز عادة لضياح البشرية الأبدية وبحثها المضن عن مركز التيه، الذي هو بطن المعنى وقلب الحقيقة. والبطل اللاتيه قديماً لا يقاوم فقط فكرة التيه بوصفه مكاناً غامضاً متكرراً ولكن أيضاً فكرة الزمن الذي يمر بلا هواة ويتهدد حياته بالفناء. على البطل ان أن يصمد في وجه الزمن وفي وجه جغرافيا المتاهة على عكس البطل الضد الذي يجده في كتابات القفاش وذكرى.

في «أن ترى الآن»، يسير ابراهيم على مدار النص داخل بيت هو أقرب للمتاهة، تكاد حوده وعلامحه تخفي لتحل محلها تلك الجدران المتحركة المتباعدة وتلك الامكانات التي تلح على ابراهيم لفتح نوافذ وأبواب في تلك الجدران وكأنها هي محاولة لترويض المكان زمنياً، أو لفتح فوضى المكان على فوضى الزمن النفسي.

نفس صورة المتاهة تعود في صور ملاصقة مثل صورة الصفحة البيضاء التي تشبه حياة ابراهيم وصورة الكاميرا الخالية من أي فيلم. تبدو المتاهة هنا مكاناً مجبياً لأنه يفتح على الاحتمال، التدوين على الصفحة البيضاء، تثبيت صورة الكاميرا، الاستمرار في السير الى ما لا نهاية حيث لا توجد جدران ولا أثاث، تلك علامات الإمكان.

يستدعي نص «مرأة ٢٠٢» نصوص للكاتب السابقة مثل «هراء متاهة قوطية» حيث يشير الى شخصية بورخيس والى فكرة الضياح ببناء متاهتين احدهما تتبلع الأخرى بحيث لا تبقى ثمة وسيلة للخروج أو الخلاص. في «مرأة ٢٠٢» يقوم النص ذاته على بنية التيه، التشكيلي واللغوي، حين تتكرر المقاطع في مناطق مختلفة من النص كما تتكرر جدران المتاهة وأركانها المتشابهة.

وحين تضع شخصية الكاتب في حملات دون كيشوتية متكررة ضد تيار الزمن الذي لا يتوقف فلا تلتقي إلا بالوحش الكامن داخلها. في عمق المتاهة يسكن وحش الزمن الخلاق، والكاتب الذي يستعذب ألمه البدائي لن يبحث عن الوحش ليقتله، لأنه بذلك يقتل نفسه في مرة المتاهة.

نعود لنجد أنفسنا مرة أخرى أمام ثالث الزمن/ الفوضى/ المتاهة الذي يفسر حركة الشخصيات المستمرة: زمن لا يتوقف، علامات تظهر وتختفي، جسور تمتد وتنتقط، مواجهة بين الانسان وبين الوحش في مرة المتاهة، ماض لا تدركه الذاكرة وحاضر سريع التبدل، كتابة تبحث عن مكانها فيما هو كوني فلسفي وليس فيما يبدو ملحاً في الواقع والتاريخ. شخصيات تواجه زمناً فوضوياً في الداخل ولا تعبأ بفوضى الزمن التاريخي الخارجي، شخصيات تكره الثثرة والآراء العقيمة وتبحث عن فن خاص، هو فوضى مركبة على حد تعبير جورجيس.

إن الفن فكر مثله مثل الفلسفة والعلم، يعني شأن المتحرك والمتحول والمتغير ويرفض محاكاة الواقع التاريخي واتخاذ موقف من اللحظي الراهن، عبر مجازات الخلق والفوضى والمتاهة، وعبر أفكار ومفاهيم مغايرة تعيد تقييم الصور القديمة وربما تسعى أيضاً «لتنشويها» كما نجد في رواية منتصر القفاش حيث يظل الخيط الرفيف بين الصورة الواقعية والصورة المشوهة ممتداً ومثيراً.

لا خروج إذن من المتاهة، هذا ما ادركه أبطال بورخيس وكافكا، وبطلا منتصر القفاش ومصطفى ذكري. لأنه لا سبيل للخروج منها إلا بالموت كما أن الموت هو خروج من الزمن المحسوس. ولأنه على مستوى الفن، لا سبيل لخلق أو ابتكار إلا بالتخطي عن وهم تغيير العالم وقلب التاريخ. ولأن فوضى التاريخ هي ذلك العماء الواضح المنتظم للخاص للرائي والرائي الآخر، في حين أن فوضى الفن لا رأي فيها ولا أوهام.

الهوامش

- ١ - جيل دولوز وفليكس غناري، ما الفلسفة؟، باريس ١٩٩١، ص ١٨٩
- ٢ - مصطفى ذكري، الدراما تبدأ من الزمن الميت، الأهرام، ٢٠٠٢.
- ٣ - جيل دولوز، المرجع نفسه، ص ١٤٩
- ٤ - جيل دولوز، المرجع نفسه، ص ١١١
- ٥ - مصطفى ذكري، امرأة ٢٠٢، دارعريت، ٢٠٠٢، ص ٤٩

هنرييت عبودي في روايتها الجديدة : خماسية الأحياء والأموات .. أم بحثاً عن الزمن الضائع؟ خمسة نماذج بشرية تعكس هموم الجيل العربي الجديد

هاشم صالح *

الغرامية، وأنه يفضل أمثاله على بنات حواء. ومثل هذا الكلام الذي لا يشير أي ضجة في أوروبا، قد يثير الدهشة والاستنكار في مجتمعاتنا. نقول ذلك على الرغم من أن الكتابة مست الموضوع مسأخفياً وعلى عجلة تقريباً. ولكنها عادت إليه أكثر من مرة في الواقع. وبالتالي فالعملية لم تحصل صدفة.

ولكن الواقع أن الموضوع الأساسي لروايتها ليس هذا طبيعة الحال. كان النقاد الفرنسيون شارل مورين يقول بأن كل كاتب مشغول بشيء ما، أو بموضوع ما يسيطر على عالمه الفكري أو الإبداعي إلى حد الهوس. وقد طبق منهجيته بشكل خاص على شعراء كبار من أمثال بودلير ومالارميه وسواهما. ووجد أن كل واحد من هؤلاء المبدعين الكبار كان مهووساً بنقطة معينة، أو بموضوع محدد يتردد في أعماله من بدايتها إلى نهايتها تقريباً مع بعض التحولات والتحويلات. ويتجلى هذا الهوس الإبداعي في المجازات أو الصور اللغوية التي يبتكرها الشاعر ويركز عليها. ومن خلال دراسة هذه المجازات اللغوية الشهيرة أو الناجمة من حيث الضربة الفنية يمكننا أن نتوصل إلى فهم نفسية الشاعر وعالمه الداخلي أو

هناك تيار جديد في النقد الأدبي يدعى بجماليات التلقي أو الاستقبال. ومن أشهر مثليه في ألمانيا الناقد هانزيوس الذي كان أستاذاً في جامعة كونستانس، والبعض يتحدث عن مدرسة كونستانس وتجديدها لمناهج النقد الأدبي. ونحوى هذا الاتجاه هو أنه لا ينظر إلى المسألة النقدية من وجهة نظر العمل الأدبي المنقود أو مؤلفه بالدرجة الأولى، وإنما من وجهة نظر متلقيه أو مستقبله. أي القارئ. وضمن هذا المنظور الجديد في النقد لا يعود السؤال المطروح هو التالي: ما معنى هذا العمل الأدبي؟ أو ماذا أراد المؤلف أن يقول؟ وإنما كيف فهمه القراء؟ وما رأيهم فيه؟ فنسرب على ذلك مثلاً «مدام بوفاري» لفلوبير. فالقراء في وقت صدورها استقبلوها وكأنها فضيحة كبرى، بل وقدم صاحبها للمحكمة لأنه انتهك الأخلاق والمعادن الحميدة السائدة في المجتمع الفرنسي آنذاك. ولكن القارئ الفرنسي الحالي سوف يجد صعوبة كبرى في فهم سبب الفضيحة أو الرفض الذي قوبلت به هذه الرواية إبان صدورها. وذلك لأن حرية التعبير أصبحت حقاً مباحاً للكاتب في المجتمع الفرنسي المعاصر الذي فصله عن مجتمع فلوبيير مسافة قرن ونصف تقريباً، وأصبحت جرأة فلوبيير في تصوير عواطف المرأة أو الحب والجنس تأثير الإبتسام اللطيف في أفضل الأحوال لدى القارئ المعاصراً حالياً بكل أنواع الأدب الجنسي إن لم نقل البيورنغرافي. مسكين فلوبيير إذن! وجرأته أصبحت تبدو لنا الآن أكثر من خجولة ..

لماذا أقول كل هذا الكلام؟ لأن رواية هنرييت عبودي الأخيرة أثارت في بعض التساؤلات حول مدى حرية التعبير التي يمكن أن يذهب إليها الكاتب في لحظة ما ومجتمع ما. وقد وجدت أنها غامرت إلى حد «التهور المحسوب» فيما يخص تصويرها لإحدى شخصيات الرواية الخمسة: حليم. فقد أعطته حق الكلام وتجرات على القول بأنه غير طبيعي من الناحية

* ناقد وباحث مقيم في باريس

ثم فُشلت وعادت.. ولم يتكشف سر عفيفة أو تنحل عقدها إلا في الصفحة (٦٠-٦١) من الرواية. (وهي قصة مأساوية ومؤثرة في الواقع).

ثم حبكت المؤلفة عقدة أخرى عن شخص يدعى «مجدد» ولكن حلّتها بسرعة هذه المرة ولم تتركنا ننتظر على جوعنا وعطشنا عدة صفحات لكي نتوصل إلى الحل.

وهناك عقدة العلاقة بين المحامي مازن والأساتذة الجامعية نجلاء. وهي ما ن تنحل حتى نتغمد من جديد، وهكذا دواليك.. وأحياناً يخيل إليك أن المؤلفة تلعب على أعصاب القارئ على غرار رواية ألف ليلة وليلة. وطلع الصباح فسكنت شهرزاد عن الكلام المباح ! فكثيراً ما نقطعك المؤلفة فيما يخص عقدة مشوقة ما لكي تشغلك بعدة أمور أخرى قبل أن تعود إلى الأولى لكي تحلها. وهكذا تلعب على خيوط الرواية أو تحركها كما تشاء وتشغلي أو تمسك بها بكل تمكن واقتدار. ثم هناك عقدة مريانا خياط، إلخ ..

لكن نعود إلى السؤال الأساسي: ما هو الموضوع إن لم أقل الهاجس الهوسي الذي يسيطر على عالم هنرييت عبودي الروائي؟ بكلمة «هوسي» لا أقصد أي شيء سلبي على الإطلاق . وإنما أقصد الموضوع المركزي الذي يتكرر أكثر من غيره. في روايتها الأولى، أي «الظهر العاري» جرى التركيز على العلاقة بين الغرب والشرق من خلال قصة حب بين رجل شرقي (أدهم مالك) وامرأة فرنسية شقراء (كلير لافيت). وعندئذ استطاعت المؤلفة أن تصفّح حساباتها مع المرأة الفرنسية والرجل الشرقي في آن معاً. ثم ارتفعت بالإشكالية إلى مستواها الفلسفي لكي تمل التناقض أو لكي تفهمه على الأقل. وبدا واضحاً أنها تأسف لعدم القدرة على الجمع بين الشرق والغرب في حضارة واحدة متكاملة: المقصود حضارة قادرة على الجمع بين القلب والعقل. وبالتالي فكل شيء يحصل كما لو أن الكمال مستحيل على هذه الأرض. فالشرق ينقصه العقل والتنظيم والعلم، والغرب ينقصه القلب والعواطف الساخنة التي كثيراً ما تستهويننا في الشرق عندما نعود إليه نحن المهاجرين بعد غياب طويل.

أما في روايتها الثانية، أي «خماسية الأحياء والأموات»، فلا أثر للغرب على الإطلاق. فأجواؤها شرقية محضة وتدور بين أناس شرقيين أو عرب يعيشون داخل مجتمع عربي. نلاحظ أن المكان غير محدد بدقة، ولكن من الواضح أنه بلد عربي شرقي لا مغربي. أما الزمان فهو محدد ومتراوح ما بين أوائل القرن العشرين وحتى وقتنا هذا.

الجواني. بمعنى آخر فإن منهجية مورون هي تحليل نفسياني ولكن ليس بشكل مباشر أو فح كما فعل البعض من تلاميذ فرويد. فقد طبقوا منهجية المعلم بشكل تصفي أو اعتباطي في أحيان كثيرة. انظر تطبيق العقاد مثلاً لمنهج التحليل النفسي على ابن الرومي وكيف سخر منه طه حسين سخرية لاذعة. والأّن تطرح هذا السؤال: ما هو الموضوع الهوسي -أو الأساسي- الذي يسيطر على العالم الروائي لهنرييت عبودي؟ ينبغي القول أولاً بأن روايتها الثانية تختلف بشكل جذري عن روايتها الأولى من حيث الشكل أو التقنية الروائية. فرواية «الظهر العاري» كانت كلاسيكية من حيث التركيب الفنية. وكانت تركز على عقدة واحدة كبيرة تجعل القارئ يلهث وراءها من البداية وحتى النهاية لكي يتوصل إلى فكها أو حل اللغز في آخر المطاف. (المقصود مصير العلاقة بين أدهم مالك وكلير لافيت وكذلك لغز اليوناني سافروس الذي سبقه إلى العلاقة معها).

وأما الرواية الثانية، أي «خماسية الأحياء والأموات»، فتبدو أكثر حداثة من الناحية التقنية. فهي تركز على خمسة أشخاص يتناوبون الكلام على مدار الرواية، وهم: بهاء، نجلاء، حلیم، غدير، مازن. إنهم عبارة عن نماذج بشرية مختلفة، وكل واحد يؤذي وعظيمة معينة داخل الرواية. إنهم عبارة عن أشخاص تعتمد عليهم المؤلفة لكي تقول ما تريد قوله. فمن خلالهم تستطيع أن تعبر عن رأيها في الحياة، والموت، والحب، والزواج، والماضي، والحاضر، والخيانة الزوجية، واستحالة العلاقة الشفافة بين الرجل والمرأة، إلخ .. ولا توجد عقدة مركزية واحدة في الرواية وإنما عدة عقد مصغرة إذا جاز التعبير. وكلما انحلت عقدة أثناء سرد الرواية علقنا الكاتبة بعقدة جديدة، وبكل مهارة، لكيلا نمل ولكي نواصل القراءة حتى النهاية. وهناك بعض العقد التي تشبه عقد الرواية البوليسية تقريباً. أضرب على ذلك مثلاً الفنانة «غدير» التي رسمت لوحة لامرأة خيالية أو متخيلة، ولكنها اكتشفت بعدئذ أن هذه المرأة موجودة في واقع الحياة بعد أن صايفتها في الشارع. فهذه المرأة نسخة طبق الأصل عن لوحتها، أو قل إن لوحتها طبق الأصل عنها . هنا تمحي الحدود بين الخيال والواقع، أو بين الفن والحياة. وبالتالي فهذه العقدة الناتجة عن الشبه الغريب والذي لا يكاد يصدق بين المرأة واللوحة الفنية سوف يشغلنا على مدار صفحات طويلة. وقبلها كانت المؤلفة قد شغلنا بعقدة من نوع آخر: هي عقدة «عفيفة» التي سافرت إلى أمريكا لكي تتزوج هناك،

ومن خلال اللعب على الزمن الماضي والحاضر تضرب المؤلفات عصفورين بحجر واحد. فهي من جهة تصور لنا العلاقات الاجتماعية التي كانت سائدة في بلاد الشام في ظل السيطرة العثمانية (١٩٠٢، ١٩١٩). وهي من جهة ثانية تصور لنا العلاقات السائدة حالياً بين الشباب والبنات أو الرجال والنساء في المدن العربية من خلال إعطاء حق الكلام للشخصيات الخمس الأساسية: أي بهاء، مازن، نجلاء، حليم، غدير. وهم معاصرون لنا وتلتقي بهم كل يوم.

وعن طريق هذا التذبذب المستمر ما بين الماضي والحاضر فإن المؤلفات تكشف لنا بشكل واضح عن التغيرات الضخمة التي طرأت على العلاقات الاجتماعية بين أوائل القرن العشرين ونهاياته. إنها ليست «ثلاثية» على طريقة نجيب محفوظ، ولكنها مشابهة لها إلى حد ما من حيث أنها تعقب التضاد بين جيل الآباء وجيل الأبناء. هل يذكرنا ذلك برواية تورجنيف عن صراع الأجيال في روايته «الآباء والبنون»؟ ربما. لم لا؟

وعلى أية حال فإن اللعب على وتر الزمن المنصرم هو الذي خلع على الرواية شحنتها الشعرية التي تنفجر في الرواية من حين لحين. فأحياناً تدمع أعيننا بدون أن نشعر عندما نصل إلى مقاطع من هذا النوع: «رمت العجوز الصورة وقالت بصوت يكاد لا يسمع: هذه الصورة ليست لمرئانا. ولم تقسح لي مجالاً للتعبير عن استغرابي ودهشتي إذ أضافت، وهي تتفادى النظر إلي: إنها صورتني أيها الأحق! وقد التقطت لي قبيل زفاني...» (ص ١٩٧).

ومرئانا هذه كانت ملكة جمال في وقتها، وكان بهاء يبحث عن صورتها بألف شكل وشكل حتى عثر عليها، أو توهم ذلك. لم يكن يعرف، أو لم يكن يصدق أنها قد تكون صورة المرأة العجوز التي يسكن عندها. كان يعتقد أن العجوز كانت عجوراً طيلة حياتها كلها! ما كان يتخيل أنها كانت صبية تمتلئ فتنة ونضارة، ثم أصبحت الآن خراباً بلقهاً كما قد يحصل لنا جميعاً إذا ما عشنا زمناً طويلاً. هذه الهوة السحيقة التي تفصل بين الماضي والحاضر، هذا الغراب الذي يتركه الزمن على وجوهنا وأجسادنا عندما يعرّش علينا فيجعلنا نبدو وكأننا أشخاص آخرون لا علاقة لنا بما كنا، هذه المسرة على ماضٍ منصرم لن يعود، هي التي تخلع على الرواية عمقها الإنساني وأبعادها الشعرية. ثم لنلق نظرة على هذا المقطع الذي لا نعرف فيما إذا كان يثير الضحك أم البكاء أم الان্তين معاً، وهو يخص بطاقة دعوة كتبها شخص في العصر

العثماني إلى خطيبته. لنستمع إليها ولنر كيف أن الزمن يترك آثاره ليس فقط على الأجساد والوجوه وإنما أيضاً على الكلمات حتى الكلمات تشيخ وتهرم!

يقول بهاء «طفرت الدموع إلى عيني عندما وقعت على البطاقة التي أرسلها راضي أفندي إليها (أي العجوز) ليلة زفافهما، ليدعوها إلى بيته. كانت البطاقة قد زخرت بحمايتين يتوسلها قلب، وقد خط عليها راضي أفندي، بتأني تلميذ مجتهد، العبارات التالية. إلى خطيبتنا المصونة الأنسة المحترمة أسمي زكي عجمي. نتأمل أن تشرّفوا دارنا غداً، المصادف (٢) آب (١٩١٩)، لنحتفل بزفافنا في أجواء من البهجة والصفاء. ويمناسبة تفضلكم وقدومكم إلى دارنا سوف نقيم لكم أبهى حفل ونقدم لكم أطهى عهود الحب والوفاء. المصباح راضي صيرفي...» (ص ١٩٦).

لا تطبق: إنه الزمن أيها الأصدقاء. الزمن الذي ينتصر على كل شيء ويمر على كل شيء ويسحق في طريقه كل شيء. إنه وحده الذي يفهمنا حجم المسافة التي تفصلنا عن آبائنا أو أجدادنا أو حتى عن أنفسنا إذا ما شخنا بدورنا يوماً ما ولذلك فإن خماسية «الأحياء والأموات» لم تكف بالاهتمام بالأحياء، وإنما اهتمت بالأموات أيضاً لأنهم سوف يظلون أحياء ماداموا لم يموتوا بعد من ذاكرتنا. ثم لأننا نحن أيضاً سوف نتحول إلى أموات يوماً ما، وبالتالي:

فقيب بنا وإن قدم العهد هوان الآباء والأجداد

ينبغي ألا نسخر منهم لأنهم يستخدمون هذه اللغة التي أصبحت تضحكنا، وكان ينبغي أن نشعرنا بالحنان تجاههم وبالتالي فإن هذه الرواية تصور شريحة كاملة من «الحيات» المتلاحقة وراء بعضها البعض على مدار القرن العشرين. وجيل الحاضر المتمثل ببهاء، وغدير، ومازن، ونجلاء، وحليم لا يمكن فهمه إلا إذا قرأناه بجيل الآباء والأجداد. أي جيل راضي أفندي، ومرئانا خياط، وخليط، والعجوز، وعفيفة، وآخرين عديدين.

وعن طريق هذه المقارنة الواقعية جداً في بعض الأحيان نصل إلى فهم سر التناقضات التي يتخبط فيها المجتمع العربي حالياً. نلاحظ أن المؤلفات لم تتناول في هذه التناقضات إلا محرماً واحداً: هو الجنس، والحب، أو العلاقة الزوجية.

ولكننا نعلم أن الثالوث المحرم في المجتمعات الشرقية يشتمل أيضاً على الدين والسياسة. وهما موضوعان تهاشمتها المؤلفات بشكل كلي يثير الاستغراب والدمشة. فالحقيقة

الاجتماعية كلية ولا يمكن فصل أجزائها عن بعضها البعض هكذا. وقد لا يقلل هذا من أهمية روايتها لأنه لا تستطيع أن تعالج كل الموضوعات دفعة واحدة وفي رواية واحدة. ولكن غياب هذين الموضوعين الضخمين دليل على أحد شئتين: إما أنهما لا يشكلان هاجساً، إن لم نقل هوساً، بالنسبة للكاتبة. وإما أنها من الفطورة بحيث أن التعرض لهما غير مضمون العواقب وبخاصة في ظروفنا المتعطلة حالياً. وعلى أية حال فإن إسداد ستار كثيف من الصمت عليهما يؤثر بعض التساؤل. مهما يكن من أمر فإن موضوع العلاقة الزوجية يشكل الهاجس الأكبر لهزيبات عبودي ليس فقط في روايتها الأخيرة هذه، وإنما في الرواية السابقة أيضاً. فالعلاقة بين الرجل والمرأة وكل الإشكاليات الناتجة عنها تشغل عالم «الظهر العاري» مثلما تشغل أجواء «خماسية الأحياء والأموات» سواء بسواء. فنجلأ مثلاً لا تعرف كيف تنفذ زواجها مع سازن على الرغم من أنه يحبها. والإشكالية التناقضية تطرح نفسها على النحو التالي: لماذا يخون الرجل امرأته حتى عندما يكون يحبها؟ واعتقد أن الجواب الذي أوردهت المؤلفة الواقعي وصحيح. فالرجل يستطيع أن يفرق بين الحب والجنس، هذا في حين أن المرأة - عموماً - تربط بينهما بشكل وثيق.

يكفي أن ينزل الرجل إلى الشارع لكي يرى امرأة جميلة تلبس «المدني جيب» مثلاً حتى يشتهيها ويستطيع أن ينام معها خلال ربع ساعة إذا ما وافقت. ولكن هذا الشيء مستحيل بالنسبة للمرأة. لماذا؟ هذا التساؤل «يحرق» نجلاء، يقض عليها مضجعها، يدمر علاقتها بزوجها الذي تحبه ويحبها. إنها لا تستطيع أن تفهم أن الرجل «ديك» لا يشبع من امرأة واحدة، أو قل أنه يمل من المرأة الواحدة، وبالتالي فيتمنى لو يستطيع النط على كل الدجاجات! كيف يمكن حل هذه العقدة، أو هذه الإشكالية المستعصية؟ كيف يمكن أن ننقد العلاقة الزوجية من جحيم الحياة الحديثة التي جلبت معها الحريات والمصائب في آن معاً؟ هذا هو السؤال الذي يفترق رواية هنرييت عبودي. وهي تقدم عليه جواباً واقعياً من خلال أم نجلاء التي تنصع لابنتها بالتزويج وغض الطرف عن تجاوزات زوجها فالرجل رجل ولا بأس من أن يخون زوجته من وقت لآخر بشرط أن تبقى المظاهر محفوظة وأن يعود إلى البيت «سالمًا» بعد ذلك. هكذا نلاحظ أن المؤلفة تركز على المقارنة بين العقلية التقليدية والعقلية الحديثة وتكتشف أنه قد تكون للأولى بعض الميزات العملية التي لا تمتلكها الثانية.

فإذا ما طلقنا في كل مرة يخون فيها الرجل زوجته. فهذا يعني أنه قد لا يبقى هناك أي زواج على سطح الأرض! وبالتالي فكيف نحل هذه الإشكالية التي جاءت بها الدعاة إذن؟ وفي عصر المساواة بين المرأة والرجل كيف يمكن للمرأة أن تقبل بشيء لا يقبل به زوجها لو تجرأت وأقدمت عليه؟ بل إنه يمثل اللامفكر فيه أو المستحيل التفكير فيه بالنسبة للرجل العربي. هنا نلاحظ أن المؤلفة تطرح قضية اجتماعية كبيرة. بل وتنقل أحياناً في الطرح من مرحلة الواقعية على طريقة بلزاك مثلاً إلى مرحلة الطبيعية المحضة أو حتى الفيزيولوجية والبيولوجية على طريقة إميل زولا. تقول في إحدى المقاطع الأكثر جرأة وصراحة في الرواية وذلك على لسان مازن:

«فأنا لا أتوق إلى أن أصبح أباً، ولا أحب بأن تكون زوجتي أمّاً. وأني لا أستغرب كيف يولطب الرجال على حب زوجاتهم عندما تنتفع بطونهن وتتباطأ حركاتهن ويغدون على شاكلة براميل تندرج إلى جوارهم: كيف يشعرون بالرغبة تجاههم بعد أن تمتلئ أقدامهن بالطيب وتغدو ملكاً لرضيع يكشف عنها حتى في الأماكن العامة. أهى الرغبة في الأبوة التي تجعلهم يتعاملون عن التشويه الذي يصيب زوجاتهم.»

أخيراً لا بد أن أتوقف ولو قليلاً عند أسلوب الرواية والاكتشافات اللغوية أو اللفظية التي تطوي عليها. نحن نعلم أن مشكلة الكتاب العرب، وبالأخص الروائيين، منذ أكثر من قرن تكمن في المعضلة المحيرة التالية: بأي لغة نكتب؟ فاللغة العربية الكلاسيكية غير لغة الواقع والحياة. وقد دهشت أنا شخصياً عندما جئت إلى فرنسا لأول مرة ووجدتهم يتحدثون على مواقف الباصات أو في الشوارع والمقاهي بنفس اللغة التي يكتبون بها أو يستخدمونها في المدارس والجامعات والكتب والمؤلفات. وحسد الفرنسيين على هذا الوضع وتحسرت لأننا نحائي من انقسام في الشخصية بين لغة الكتابة، ولغة الحياة اليومية.

بعض الروائيين العرب أبقى على الفصحى في السرد واستخدم العامية فقط في الحوار لكي يبدو أكثر صدقاً وحيوية. والبعض الآخر حافظ على الفصحى في كلتا الجهتين. ومن بينهم هنرييت عبودي. ولكن أي فصحي يا تري؟ إنها هنا في هذه الرواية سلسلة منسابة، بل وخفيفة الدم في أحيان كثيرة (للتحكم والاستهزاء تتبرع بهما المؤلفة، وهما ملح الرواية) إنها ليست فصحي متقنرة أو بعيدة عن الواقع، وإنما هي فصحي حديثة. أي لغة وسطى لا عامية ولا فصحي. وفي بعض الأحيان نجد مطعماً بألفاظ أو تركيب مستمدة من الحياة اليومية.

نضرب على ذلك بعض الأمثلة. عندما يتحدث بهاء عن نفسه يقول: فأنا من يتولى «خلق الأجواء» كما يقولون. (ص ٦) هنا نلاحظ أن الاستعارة من العامية موفقة جداً وناجحة. أو عندما تقول نجلاء مثلاً: ما كان ينقصني اليوم إلا هذه اللزقة، إلى متى سيظل هذا الغليظ يطاردني؟ (ص ١٤) هنا نلاحظ أيضاً استخدام عفوي وموفق لكلمتين عاميتين هما: اللزقة والغليظ. ونلاحظ أنه حصل تزحلق معنوي للكلمة الثانية التي كانت تعني الرجل الخفيف أو السمين في اللغة العربية الكلاسيكية ولكنها أصبحت تعني المزعج الثقيل الدم في الصفحة (١٢) هناك أيضاً تعبير عامي مدموج في السياق بشكل موفق: رجل يعاكس امرأة أو يغازلها. لاحظ ما أجمل كلمة «يعاكس» هنا.. إنها عامية ولكن لماذا لا ترتفع إلى مستوى الفصحى؟ وهناك عبارة ملينة بالسخرية الخفيفة والمحبة إلى النفس أمكت فيها ريشما بأنيتني الفرج، إلى أن ينقلع روميو أفندي (إشارة إلى روميو وجوليت على سبيل التهكم). كلمة «ينقلع» من العامية الدارجة ولكن يمكن أن ترتفع إلى مستوى لغة الكتابة، لما لا؟ وإذا لم يحصل ذلك مستقبلاً ويكرر كثيراً فإن اللغة العربية سوف تتحول إلى مومياء، إلى لغة محطّلة، لغة موتى، ومن سيجيبها، من سينفخ فيها الروح إن لم يكن أربابها وشعراؤها ومفكروها؟ لذلك أقول بأن الاختراعات اللغوية التي رويت في الرواية هي من أهم منجزاتها بغض النظر عن مضمونها أو محتواها. يضاف إلى ذلك بالطبع هذا الأسلوب السهل الممتنع والخفيف الظل في معظم الأحيان.

نعم إن المستقبل هو للغة العربية الحديثة التي تعرف كيف تنفصل عن تقعر الفصحى القديمة دون أن تسقط في حمأة اللهجات الضيقة التي لا يفهمها إلا سكان المنطقة. واللغة العربية الجديدة التي تتشكل تحت أعيننا يوماً بعد يوم من خلال الإذاعة والتلفزيون والجراند والإبداعات الأدبية والفكرية هي أمل العرب في التوحيد يوماً ما: أقصد التوحيد القائم على الحرية والمضاد لكل أنواع التوحيد التي عرفناها سابقاً.

هناك أمثلة أخرى على الاختراعات اللغوية. نذكر من بينها كلمة «مطلقة» الواردة في العبارة التالية: «نلتفت إلى غرفة الجلوس كلس يتسلل خلسة، وأغلقت الباب من ورائي بتزوّدة، متفادياً إحداث طقطقة» (ص ٢٦).

وحتى كلمة جنتلمان المترجمة بحرفيتها عن اللغة الأجنبية تبدو موفقة وناجحة في العبارة التالية: «فإنّا بفارس يعقب سائراً، جنتلمان مع الجميع إلا مع زوجته» (ص ٩٧). وأيضاً:

«فعندما جاء قالب الطوى المطلي بالكريم البهضاء» (نفس الصفحة). وأيضاً: «له! له! راح الكاتو». (ص ٩٨). لا يمكن لكاتب أن يقرب المسافة بين اللغة الفصحى والعامية أكثر مما حصل هنا. إنها لغة حية، حقيقية، مستمدة من نسج الواقع. ثم كلمة «صفرة» بمعنى تصفير بالغم والورادة في الروايتين مرات عديدة. إنها ابتكار جديد أيضاً، ثم هذه العبارة: «وكانت وهي تبتعد: أخذنا الحديث والأولاد ينتظرون الخبز لتناول غنائهم! بإطارك» (ص ١٠٣).

ثم هذه العبارة: «إنه على غرار كريمة، تلك الإنسانية الطيبة والمحوة التي لم تفكر بنفسها لحظة واحدة طوال حياتها» (ص ١٠٥). كلمة محوة مترجمة حرفياً عن الفرنسية (EFFACER)، ولكنها ناجحة جداً ولها مستقبل في رأيي. وذلك لأن الاشتقاقات اللغوية ينطبق عليها قانون داروين أيضاً في الاصطفاء الطبيعي: البقاء الأصغر أو للأفضل. وكما اخترعت المجامع اللغوية العربية من مصطلحات ماتت في أرضها! يكفي أن نذكر كلمة «العنامة» أي البجامة أو كلمة دار الفيلة: أي السينما! أو الرائي. أي التلفزيون! من يستخدم هذه المصطلحات اليوم؟ إنها كلمات ولدت ميتة. وحدها كلمة الإذاعة أو المذيع نضدت بريشها، وإن كنا نستخدم كلمة الراديو أكثر، إلخ.

نستنتج من ذلك أن أبناء هذه اللغة ومبدعوها هم المسؤولون بالدرجة الأولى عن توليد لغة عربية حديثة نابضة بالحياة. وهذا لا يعني إلغاء أهمية الأكاديمي أو أعضاء المجامع اللغوية في دمشق أو القاهرة أو سواهما.. فهؤلاء لهم مهمة خاصة لا مجال للحديث عنها هنا.

ولكم ما معنى اللغة الفرنسية بدون فيكتور هيجو، أو بودلير، أو رامبو، أو جيرار ديورفال، أو بلزاك، أو فلوبيير، أو استندال، أو عشرات غيرهم؟ ما معناها بدون ديكارت الذي كان أول من تفلسف باللغة العامية، أي الفرنسية، وليس باللغة الفصحى اللاتينية؟ الأبناء الكبار هم الذين يخلقون اللغة حتى عندما ينتهكون قوانينها أو قوايلها الجافة، أو لأنهم ينتهكونها. وكل كاتب له معنى يخلق لغته الخاصة عن طريق التراكمات الجديدة والإضافات اللغوية التي يتجرأ على نحتها واشتقاقها. فالأسلوب غلطة كما قال أحد النقاد الفرنسيين، ولكن ليس كل غلطة أسلوب! بمعنى أن «الغلطات» التي يرتكبها الكاتب المبدعون هي وحدها التي تخدم في نسيج اللغة وتضيف إليها مساحة جديدة من الحرية.

مقاربات لنظرية القارئ

آمنة الربيع *

وترمي القراءة الى البحث عن مواصفات «القارئ والمروي» «القارئ والمروي له» في نموذج تخيلي حي ضمن المقاربة التطبيقية عن المسرح ، لدرى مدى تعدد هذا المروي له في النص / العرض المسرحي، والمغاير كما نعلم، للرواية والقصة القصيرة.

ولتبسيط هذه النظرية سوف نقرّبها من خلال عدد من المقاربات نبدأها على النحو التالي:

المقاربة الأولى:

مراودات لما قبل الكتابة

لا أخفي دهشتي من سبيل النظريات [المحاكاة، الواقعية، الطبيعية، الرمزية، البنوية، التفكيكية، موت المؤلف، القارئ العمدة، النص المفتوح، السيميائية، التلقي] التي درسناها في السنة الجامعية الأولى ضمن برنامج الدراسات العليا، إذ استوقفتني رحلة النص والكاتب والقارئ في النقد الأدبي منذ

من الصعوبة بمكان الإحاطة بكل نظريات القارئ في النقد الأدبي. وليس من همنا في هذه القراءة الاستفاضة والاستفادة والوقوف على كل ما كتب عن هذا المكون السردى، لما سوف تلاقيه القراءة من صعوبات تتمثل في عدم العثور على كافة المراجع والدراسات المطلوبة؛ ولأن الكتابة عن هذا المكون لا تنفصل كما سنرى لاحقاً عن التطرق إلى أمرين مترابطين هما: الأمر الأول: ويتعلق بما سوف نستخدم عليه بين ثنايا هذه القراءة بمصطلح «الرؤية السردية» والمكونة من الراوي / السارد، والمروي، والمروي له، وهي في رأينا مقولة جامعة ومنفتحة على الراوي كمنتج للسرد وعلاقته بما يرويّه ولمن يرويّه، وعلى أساس الرؤية السردية، ينهض أي خطاب سردي تخيلي كالرواية والقصة القصيرة.

أما الأمر الثاني: فيحيل إلى ضرورة التطرق لجهود الفلاسفة والاتجاهات النقدية واللغوية التي من شأنها أن تثقل عبء هذه القراءة وتشدّها إلى جوانب عديدة. لكن الإشارة إلى بعض تلك الاتجاهات والجهود لا يمنع من الأخذ والاستفادة ذات الصلة المباشرة بموضوع قراءتنا.

وتجدر الإشارة إلى أن من أهداف هذه القراءة التطرق إلى مفهوم القارئ، والفرق بينه وبين مصطلح «المروي له» الذي أكد بعض النقاد على ضرورة التفريق بينهما، مع كثير من التأكيدات التي تشير إلى صعوبة العثور على مستوياته.

* كاتبة من سلطنة عُمان

ارسطو حتى منتصف القرن التاسع عشر، وكان مما اكدت وحرصت عليه، قراءة السياق التاريخي والثقافي والاجتماعي والسياسي لأي نظرية تسعى الى تطبيقها على واقع مختلف عن الواقع الذي نبتت فيه تلك النظرية. ومن الضروري أن تتوفر لدينا الرؤية الواضحة والمنهج الذي يخدم الرؤية، فالرؤية في رأيي هي طرح السؤال الذي لا يخلو من منظومة تتكون من أبعاد متداخلة: ثقافية وأخلاقية وفلسفية وسياسية واجتماعية واقتصادية، لا يمكن فيها الفصل بين العام والخاص إلا لغايات إجرائية. بينما المنهج هو أداة واحدة تصاندها مناهج وأدوات عدة، يملئ استعمالها على الباحث الاستفادة الموضوعية لخدمة تصور الرؤية الكلياني.

وقد راودتني هذه الأسئلة: هل كان السياق الاجتماعي والسياسي والفكري الذي مرت به أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية سببا من الأسباب المباشرة أو الخفية، التي دعت الناقد [رولان بارت] للقول بنظرية «موت المؤلف»، وأثرأ في نشوء نظرية تقابلها نضطلع عليها بنظرية موت القارئ؟ فقد سارعت التفكيرية إلى إعلان ما يشبه ذلك حين قالت بلا معنى في النص، وأن الدلالة مرجأة. ونحن كما نعلم أن نجاح أية قراءة للنص «التخييلي» إنما يعتمد على ثقافة القارئ؟ ولاشتقاق أية دلالة من القراءة، ينبغي أن يكون القارئ حاضرا في مادة النص: حتى يتمكن من انتاج المعنى. فكيف نوفق بين هذه البديهية، وبين الرأي الذي يذهب إليه رولان بارت حين عبر في كتابه [الدرجة الصفر للكتابة] عن الحداثة قائلا: «الحداثة تبدأ بالبحث عن أدب مستحيل؟» فما مواصفات هذا الأدب المستحيل الذي تبدأ به الحداثة؟ أهو أدب الغيب والماورائيات؟ أم هي كتابة جديدة تكسر أفق كل توقعاتنا ليس للجنس

الأدبي فحسب، بل وللكتابة ذاتها؟ والمطلوب على الجهة المقابلة أن يسهم القارئ بواسطة المشاركة على تحريرها وإنتاجها؟

المقاربة الثانية:

لحظات هادئة في حياة قارئ غير قلق

لا جديد في القول أو الطرح إننا نعيش في عصر ثورة الاتصالات التي جعلت من العالم قرية الكترونية كونية صغيرة، هذا الأمر بالضرورة يسهل عملية التأثير والتأثير بين أقطار العالم كافة، وليس ذلك في مجالات الفنون والآداب فحسب، بل وفي أساليب التلقي والدهشة من نمو الحياة وتغير وتسارع أنماط المعيشة. هذا كله من دون شك قد أثر على وظيفة الكتاب / النص الأدبي، ووجه اتجاه القارئ نحو آلية معينة للحصول المعلومات. فهل يكتفي القارئ بالمحافظة على عاداته الكلاسيكية أثناء القراءة خاسرا في ذلك الوقت الكثير لقديون الملاحظات التي استوقفته على هامش الكتاب بالقلم الرصاص، أو تدوينها في دفتر مخصص لذلك وغيرها كثير من العادات، أمام ما تمنحه له البوابة الالكترونية من مواقع توفر عليه الجهد المبذول للقراءة التقليدية؟ فالقارئ الذي يتمكن من قراءة أعمال روائية متباعدة مثل [ثلاثية نجيب محفوظ، أو فاوست، أو الدون كихوته، أو السيدة دالواي] عبر موقع على شبكة الانترنت لا بد من التساؤل عن نوعية القراءة وأنماذجهم، التي تتجه إليهم هذه المواقع؟ هل هو القارئ العادي الفطري الذي تصف [فرجينيا وولف] بأنه قارئ أو شخص ثقافته أقل ثقافة من العالم والناقد. فالقارئ العادي هو في آخر الأمر قارئ لا يسعى إلا لتحقيق المتعة قبل أن تكون سبيلا إلى المعرفة أو مجالا لتصحيح آراء الآخرين.

قد يفاجئنا أحيانا بعض المؤلفين حين يوجه إليهم القارئ الأقل ثقافة سؤالاً من مثل: ماذا تريد أن تقول أيها الكاتب في عمك الأدبي الفلاني؟ نتوقع أن يجيب المؤلف مثلاً: ليس هناك أسرار في الكتاب. أو يا إلهي لقد تبتت طويلاً حتى لا يسألني أحدهم هذا السؤال. أو قد ينصح المؤلف القارئ بأن يعيد قراءة الكتاب ثانية، لكن على حد علمي أن التكرار وسيلة للتعليم، وليس وسيلة للفهم وإدراك ما بين السطور! وهناك نماذج من المؤلفين الذين يجيبون قراءهم بسؤال المتشكك من مثل: هل قرأت كتابي جيداً؟ ألم تستمتع به صدقاً؟ فيصفه جواب القارئ بأدب جم: نعم قرأته، لكنني لم أفهم ماذا تريد أن تقول.

ويبدو من الاستشهاد السابق أن نماذج هؤلاء القراء يتوفرون في كل زمان، بل ويتناسخون جيلاً بعد جيل. فمن هو القارئ الذي يريده المؤلف أن يقرأ عمله الأدبي ويستمتع به، ويفهمه ويتكلم عنه بنوع من المحبة والولاء؟

المقاربة الثالثة:

طموح السرديات وغواية النص الأدبي التخيلي

يثير مكون القارئ ليس في النقد الأدبي والأدبي بل وفي النص «الأدبي التخيلي» الحدائي المعاصر» مشكلات وأسئلة لا ينفك الباحثون والدارسون والمتلقون من التعرض لها والوقوف عندها والتصدي لمناقشتها. لقد طرح الناقد اللغوي الأتسني [جيرالد برنس] البداية الفعلية أكاديمياً لإثارة البحث عن «القارئ والمروي له» حين سأل وأظنه كان متضيقاً: نحن نتكبد عناء البحث عن مختلف أنواع الرواة [الواسع المعرفة، المصاحب، الضمني] ولا نسأل أبداً عن مختلف أنواع الأشخاص الذين يوجه إليهم الراوي / السارد مهما كانت هيئته الخطاب؟ لذا أخذت جل

الدراسات النقدية الحديثة والمعنية بالسرديات أو علم السرد، على الاهتمام بدراسة هذا المكون الخطابية وأنواعه التي يتجسد فيها [قارئاً ضمنياً، قارئاً محتملاً] مثلما فعلت مع أنواع المؤلف وميزت بين [المؤلف الحقيقي، المؤلف الضمني] كذلك ميزت بين أنواع النصوص [النص المفتوح، للنص المغلق، النص المتعلق، الخاص].

ولا شك أن للجهود الفلسفية واللغوية والنقدية في الغرب أثرها بهذا المكون الخطابية. فإذا كان الباحث [فلاديمير بروب] هو من استقامت على جهوده السردية الدلالية المعنية بالمنطق الذي يحكم تعاقب الأفعال السردية من دون العناية بالسرد: السرد من حيث إنه الخطاب أو القول الذي يستحضر عالماً خيالياً مكوناً من أشخاص وأفعال وأزمنة وأمكنة، فإن الفضل في شأن الاهتمام بالقارئ والمروي له لا يقتصر على جيرالد برنس، فالباحث [ولفغانج إيزر] يعود له الشأن في البحث مطولاً عما أسماه بنظرية التأثير والاتصال، أو استجابة الأثر الأدبي على القارئ التي من أهم أهدافها:

— عدم اعتماد القارئ عن النص والواقع المعيش

— التأكيد على تحقيق بعدين:

أ— البعد الفني الذي يختص بالنص وصفته اللغوية فوق كل شيء.

ب— البعد الجمالي الذي يختص بنشاط عملية القراءة. لكن إيزر على الرغم من هذه الأهداف الكبيرة والأمال العظيمة لا يقدم لنا معايير أو مواصفات للقارئ المنشود: أهو القارئ العادي الأقل ثقافة، أم المثالي؟ يكتفي إيزر بأن يقول لنا أن لا وجود في الواقع للقارئ الذي ينشده وإنما هو قارئ ضمني، يخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي، ومن ثم فهو قارئ نو قدرات خيالية، شأنه شأن النص.

وهل هي لغة قريش تخصيصاً ؟

فاروق مواسي *

نزل بلغة قريش بالذات وبالحصار،
فلسغة العرب تشمل المهاجرين
والأنصار والباديين والحاضرين
والقبائل، والمنتشرة في أرجاء الجزيرة
العربية وخارجها، بمعنى آخر قريش
وسواها.

ثم إن قريش لم تكن لها السيادة على
العرب حتى تسود لهجتها، بدليل أن
زعماءها كانوا يستعطفون و/ أو
يُستقبلون في بلاط أقبال اليمن وملوك
الحيرة وغيرهم، وما «الإيلاف» الذي
عقدته قريش إلا نوع من الإنابة
تدفعها قريش للقبائل حتى تسلم
تجارها من الغزو. فما هو المبرر إذن
لسيادة عزيت إليها في مضمار اللغة؟
يقول جواد علي كذلك: «إن القبائل
التي كانت تجاور مكة كانت تتكلم
بلهجاتها الخاصة بها، وإن أهل
الطائف -أي ثقيف- كان لهم لسانهم
الخاص، وإن أهل الحجاز -أي قريش
وغيرهم- كانوا يتكلمون بلهجات
خاصة سماها علماء اللغة «لغة
حجازية» ولم يسموها «قرشية».

ثم إن الأسواق التجارية الأدبية كحكاظ
مثلا لم يكن لقريش فيها هيمنة لغوية،
فالنايعة الذبياني الذي ضريت له قبة
من أدم ليحكم بين الشعراء، وكذلك
الخنساء وحسان بن ثابت ممن كانوا
يتنافسون على القول لم يكونوا هؤلاء
من قريش، بل لا نعلم عن أي حكم
قريشي في هذه الأسواق المختلفة.

الفصاحة - لغة - تعني الظهور والبيان. تقول «أفصح فلان
عن سره» أي أظهره. ونظراً لكثرة استخدام لفظة «الفصاحة»
مؤشراً للبراعة في اللغة ومعرفتها فإن هذه الدراسة تحاول
أن تلقي ضللاً على اللفظة، وتذهب إلى أن لغة قريش ليست
بالضرورة هي مقياس الفصاحة، ومن جهة أخرى إلى أن
لغات/لهجات القبائل الأخرى ليست هي كذلك للنموذج
الأعلى لهذه الفصاحة. وتصل الدراسة إلى الرأي الذي يرى
أن الفصاحة هي في الشيوخ والدوران على ألسنة من يوثق
بهم من الشعراء والخطباء والكتاب، وذلك ابتداءً من
الجاهليين ومنهم من هو من قريش، ومنهم من هو من
سواها، وتوقيعاً بلغة القرآن الكريم حيث تساق إعجاز
الألفاظ مع إعجاز المعاني، وحيث كان التحدي لأن يأتي
أحد بمثل (١)، واستمراراً بما ينطبق على كل شعر ونثر بسط
نفوذه الأدبي.

ولعل سائلاً يسأل: ألم يتفق الرواة والعلماء على أن لهجة
قريش هي الفصحى والمثلى (٢)، فكيف يمكن أن ننكر على
قريش هذا «المتفق عليه» وبين ظهرانيتها ولد الرسول وفي
كنفها نشأ؟

هناك من يحدد لغات القبائل التي نزل بها القرآن
كالبسيط (٣) والزرقاني (٤)، ومنها قريش وهذيل وتميم
والأزد وريمية وهوازن وسعد بن بكر وغيرها. وبالمطالع
فليس هنا تخصيص أو حصر لقريش. بل إن الحديث الشريف
الذي يقول: «نزل القرآن على سبعة أحرف» (٥) - برواياته
المختلفة - ومهما اختلفت التفاسير - من شأنه أن يساوي
بين لغات القبائل أو لهجاتها، ويجعل لقراءتها نفس
المكانة والأهمية (٦)، فالقول الفصل «هكذا أنزلت» في كل
مرة يساوي بين القراءات المتباينة.

وقد أتى جواد علي على حجج وبيّنات تلتقي جميعها في
دحض الرأي السائد بأن لغة قريش هي الفصحى بين
اللغات (٧)، فهو يرى أن القرآن نزل بلسان عربي مبين، وإنا
إنزلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون» (٨)، ولم يذكر القرآن أنه
* كاتب وكاتبتي من فلسطين

قريش بالذات

وهذا القول يسوقنا إلى نفي الفصاحة المثلّي كذلك لدى عرب البادية أو لدى القبائل المجاورة لمكة، مثلاً، كبني سعد بن بكر. والاعتراض السائد الذي يذكر لتأكيد الفصاحة في البادية هو «الاسترضاع»، فالنبي عليه السلام كان قد استرضع في بني سعد بن بكر من هوازن. ونحن لو صدقنا أن هذا حديث مع أنه من الغريب - كما أنشأت أعلاه - فمن قال إن الفصاحة كانت هدفاً في الاسترضاع؟ ويكتسب التساؤل شرعية إذا قرأنا سيرة ابن هشام، حيث نجد أن حليلة السعدية كانت قد جاءت إلى أم النبي بعد انقضاء فترة رضاعه الأولى، وقالت لها: «لو تركت بني عندي حتى يغسلط، فإنني أخضى عليه ويساً مكة» (١٦). من هنا فالاسترضاع كان بغية الوقاية الصحية (١٧). إذ لو كانت الفصاحة هي المنشودة بعينها لترك الطفل حتماً في البادية حتى يبلغ أشده، وإلى فترة يكون فيها قادراً على تصريف القول، وإلا فاية فصاحة يكتسبها طفل في السنتين الأوليين من حياته؟!

وهناك ماورد في الحديث «كان إبراهيم مسترضعاً في عوالي المدينة» ويشرح النووي (العوالي) على أنها القرى التي عند المدينة (صحيح مسلم ج ١٥، ص ٧٥)، وهذه القرى بالضرورة تتأثر بلغة المدينة - في رأيي - أكثر مما تكون هي مقايساً يُحتذى به، ومثل هذا ما ورد على أن عبدالله بن الزبير الذي ولد في المدينة كان قد استرضع في بني مُرَيْنة - وهي لا تبعد عن المدينة مسافة كبيرة. فاللغة الحضرية هي اللغة المتداولة أكثر، وهي التي تجافي الغريب بسبب الضرورة أو طبيعة الاستعمال، فقد طالعنا مثلاً ما روي عن علي بن الجهم من أنه مدح المتوكل - أولاً بالفاظ خشنة هي من بهجة الهداة، فعذرته الطليفة بسبب ذلك، وطلب من خاصته أن ينعموا بحياته، فيحس في الترف والغضارة - الأمر الذي جعله يتخير اللفظ إلى أن كتب شعره الرقيق اللين الراق. (انظر: ديوان علي بن الجهم، ص ١٤٣).

ومع ذلك فإن ما ورد عن تجوال الرواة وتنظلم بين القبائل للبحث عن معين للغة إنما كان بسبب الجمع، ويبدو أن العرب كانوا يرون جمالاً معيناً في أهل البادية، وذلك في طريقة عرضهم أو حافلتهم. قال الأصمعي - أخبرني أبو عمرو بن العلاء قال: قال لي ذو الرمة «ما رأيت أفصح من غنما ما أسمة بني فلان، قلت لها: كيف مطركم، فقالت: غنما ما شئنا» (بمعنى سقينا) - المزهر ج ١ ص ١٣٩ وكذلك في

وابن عباس كان يرى أن «الشعر ديوان العرب، فإذا خفي علينا الحرف من القرآن الذي نزل الله بلغة العرب رجعنا إلى ديوانها فالتمسنا معرفة ذلك منه» (١٠)، وكتب التفسير حاشدة بالشواهد الشعرية، ونذر منها ما كان لشاعر قريش. كذلك التعليقات - هذه التي علقت بالأذهان أو كانت كالخلق، أو علقت في خزائن النعمان، أو على الافتراض البعيد أنها علقت على أستار الكعبة - موطن قريش - فكيف يتأتى ألا يكون لقريش مشاركة في هذا الشرف الأدبي لو كانت قريش حقاً عنوان الفصاحة هذه.

يضاف إلى ذلك ما ورد في عيوب اللهجات القبلية المختلفة، فقد ذكرنا عنمنة تميم وعجرفية قيس وكشكشة أسد... ومع ذلك ذكرنا ما يعيب قريش أيضاً وهو الغفمة (١١) - وهي عدم الإبانة في التعبير، كما رأى البعض أن في قريش التضييع (١٢).

ويستند اللكثوريون في التذليل على فصاحة قريش ما نسب إلى الرسول على أنه حديث - «أنا أفصح العرب بيد أني من قريش، ورضعت في بني سعد بن بكر» (١٣).

فإذا صح «الحديث»، ولنفرض صحته، فإن الإشكال يتأتى كذلك في معنى (بيد)، فهل هناك ارتباط بين الجملتين، أو هل هي شهادة على أن قريش هي فصحي العرب. فالحديث كما نرى جاء ليفيد التخصيص، وذلك ليؤكد الفصاحة في الرسول أولاً وقبله، وقد روي عن عمر بن الخطاب أنه قال للرسول: «ما بالك أفصحنا، ولم تخرج من أظهرنا» بمعنى أنك لم تخرج من بهتنا، ومع ذلك فأنت الأفصح (١٤).

وليس أدل على كون الفصاحة لم تكن قصراً على قريش أولم تكن قريش نموذجاً يُحتذى، أو أن لها اعتباراً خاصاً أن النعمان بن المنذر قدم على كسرى، فأخذ كسرى يعيب على العرب طعاهم ومسكنهم ولباسهم، فرد عليه النعمان رداً منافحاً قاطعاً، وحتى ينتصر بحكمة العرب ويلازمهم، كذلك صعب أكتنم بن صهفي وحاجب بن زبارة التميميين والحرث بن غياد وقيس بن مسعود البكريين، وغالد بن جعفر وعلمة وعامر بن الطفيل وهم من بني عامر، وعمر بن الشريد السلمي وعمر بن معد بكرب الزبيدي والحرث بن ظالم المري، فخطب كل منهم خطبته التي كانت حجة في بيانها وفصاحتها (١٥).

من هنا أصل إلى أن الفصاحة لم تكن لقريش حصراً وقصراً، وهذا لا يفتي بالطبع أنها فصيحة - شأنها شأن القبائل الأخرى، فليس ثمة إثبات قاطع على أن القرآن نزل بلغة

من هنا فإني أصل إلى أن الكلام الفصيح هو الظاهر البين - كما في دلالة المعنى - الذي تكون ألفاظه مألوفة مأنوسة بين أرباب النظم والنثر دائرة في كلامهم (٢٤) وعلامة اللفظة في فصاحتها أن يكون استعمال العرب الموثوق بعربيتهم لها كثيراً (٢٥).

يقول الزمخشري: «المراد بالفصاحة أنه على ألسنة الفصحاء من العرب الموثوق بعربيتهم أدور، وهم لها أكثر استعمالاً» (٢٦)، ويشير السيوطي كذلك إلى ما نقله عن ثعلب في كتابه «الفصيح»، أن كثرة الاستعمال هي المراد بالفصاحة (٢٧) فيقول: «والمفهوم من كلام ثعلب أن مدار الفصاحة في الكلمة على كثرة استعمال العرب لها، فإنه قال في أول «فصيحه» - هذا كتاب اختيار الفصيح مما يجري في كلام الناس وكثيرهم... ولا شك أن ذلك هو مدار الفصاحة» (٢٨). وفي مكان آخر يقتبس الجاربردي في شرح الشافعية: «فإن قلت ما يقصد بالفصيح... قلت أن يكون اللفظ على ألسنة الفصحاء الموثوق بعربيتهم أدور واستعمالها لها أكثر» (٢٩)، كما يستشهد بقول أبي عمرو بن العلاء عندما سئل عن الفصاحة فقال: «أحمل على الأكثر» (٣٠).

الفصاحة، إذن، تقاس بمدى شوعها على الألسنة وذيوها لدى العرب وخاصة ممن «يوثق بعربيتهم» وهنا «يربط الفرس» كما يقولون.

ومهما يكن التساؤل عن هؤلاء الذين يوثق بعربيتهم، ومهما تكن الإجابات فقد كان اتفاق في كتب البلاغة المختلفة على أن الكلمة يجب أن تخلو من تناثر حروفها، ألا تكون صعبة اللفظ أو غريبة نادرة الاستعمال تحتاج إلى تكلف الشرح، وألا تكون مخالفة للقياس اللغوي كأن يقول قائل «الأجل» بدلا من «الأجل».

أما الكلام الفصيح فهو السهل الألفاظ، الواضح المعنى أو العبارة، ليس فيه ولع باعتماد الإغراب أو تواريف الإضافات، وليس فيه تعقيد في التركيب ليؤدي إلى الغموض بسبب اللفظ ومن الكلام ما يكون أيضا بلهجا إذا استوفت الفصاحة فيه الأداء البياني أو البديعي، أو أدت معاني مستجدة حسب مقتضى الحال.

أما المتحدث الذي يوصف بالفصاحة، فهو قادر على التعبير بكلمات وجمل هي فصيحة ومنها ما هو بليغ في سياقة الجمالي. ووصف العرب المتحدث بالفصيح بأنه - غالبا - لا يتلثم ولا يتكأ، ويكون حاضر البديهة ينساب (أو ينثال) القول على لسانه. وهو يخضع لمقاييس متفق عليها لغويا،

مادة (غيث) في لسان العرب، فهل هذه الأجابة كافية لهذه الشهادة ؟ ولكن يبدو أن إخراج الكلمات بصورة ما أو لكونها عديمة اللكنة كان كافيا لهذا التعجب ؛ وعدم اللكنة له تبرير قرآني في نحو قوله تعالى: (وأخي هارون هو أفصح مني لسانا) (القصاص، ٣٤).

إذن، ليست منازل بني سعد بن بكر موثلا للفصاحة بالضرورة، فما ورد في الصحيحين «أنا أعريكم، أنا قرشي، استرضعت في بني سعد بن بكر» -الذي ذكرته أعلاه- لا يدل على فصاحة بني سعد، وإنما هو إعلام أو مجرد إخبار فقط، : وأنا لا أسأل هنا كذلك عن معنى (أعريكم) تماما، وهل هو بالضرورة يعني أفصحكم؟

وثمة مواقف مختلفة تلمح فيها هذه العرب من كلام الأعراب الذين هم «أشد كفرا ونفاقا وأجدر ألا يعلموا حدود ما أنزل الله على رسوله» (١٨)، فغيسى بن عمر مثلا يقول «لا آخذ من لغة تميم إلا الهمز، وما سواه من لغتها مرغوب عنه» (١٩)، وعبدالله بن الزبير يخاطب أعرابيا «سلاحكم رث وحديثكم غث» (٢٠).

وقد ورد في كتاب «جامع الأصول من أحاديث الرسول» قولاً عن جابر هو «خرج علينا رسول الله ونحن نقرأ القرآن، وفينا الأعرابي والعجمي، فقال الرسول - اقرأ فكل حسن» (٢١). ونحن نلاحظ هنا هذا التساوي بين الأعرابي والعجمي في مستوى القراءة أو التلقي، فالرسول يجهز ذلك مع اعترافه أن ثمة قصورا في مستوى التحصيل لدى كليهما.

وقد ذكر الفراء (٢٢)، «نجيز للأعرابي الذي لا يتخير السلام عليكم (بكسر الكاف) ولا نجيز لأهل الحضر والفصاحة. كما أن القزاز القبريواني يذكر صراحة في «ضرائر الشعر» عن الإقواء «ولا يجوز لمن يكون مولداً هذا، لأنه إنما جاء في شعر العرب على الغلط وقلة المعرفة به، وأنه يجاوز طبعه، ولا يشعر به» (٢٣). فهو يستنكر على الحضري أن يلجأ إلى ضرورة شعرية فالمطلوب منه هو أكثر من المطلوب من سواه.

ثم إن الاعتماد على الأعاجم ليس كافيا للدلالة على فصاحة العربي، فهذه قريش كان لها اختلاط تجاري مع شعوب أخرى، وما أنكر عليها الفصاحة أحد، كما أن استعمال الغريب من الألفاظ لا يدل بحال على هذه الفصاحة فلفظة (صُهَيْلٌ) مثلا -بمعنى ذي صوت شديد- فيها صعوبة في النطق وتناثر في الحروف، فما هو وجه الفصاحة فيها؟

ويطلع على مفردات العربية وأساليبها، وله دراية بفقون القول أو الخطاب.

وبالطبع فإن المقاييس التي يخضع لها الكاتب أو الخطيب الفصيح هي المتعارف عليها، ومع ذلك ثمة تجديد وإبداع هنا وهناك، ويكتسب التجديد أو الإبداع صدقية وتبريراً إذا ما كان صاحب الخطاب مشهوراً أو أن له أثراً مشهورة ومواقف لغوية يعرفها الدارسون على اختلاف طبقاتهم ومستوياتهم. إن الذين «يؤثّق بعريتهم» لديهم جواز مرور يقتضون من خلاله السائد والراكد، ويأتون بما هو غير مطروق (أي على طريق لغوي لم يسلكه أحد).

أخلص إلى القول إن الفصاحة لم تكن قصراً وحصراً في قريش، ولم تكن كذلك مشنودة باعتبارها مثلاً أعلى في قبائل متاخمة للحضر كتيبي سعد بن بكر مثلاً. وهذا - بالطبع - لا يعني أن ننفي الفصاحة عن قريش أو القبائل الأخرى، ففيها جميعها ما دار على الأسنة - أسنة الشعراء والكتاب والخطباء جيلاً بعد جيل. كان ذلك أولاً في لغة من يؤثّق بهم لغة وأدباً من الجاهليين، ثم أصبح القرآن الكريم مؤثلاً للفصاحة ومثلاً أعلى مازال يحتذي جيلاً بعد جيل، ومدة ذلك أنه دارج على أسلات الأسنة، مكروراً في كل حين، فيكتسب بالتكرار عذوبة تحليلها محاولات متجددة لاكتشاف طاقة المعاني في أي الذكر الحكيم.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن الفصاحة تكون في اللفظة المفردة غير المتكلمة وغير العربية، وتكون في الجملة سهلة الأداء وواضحة العبارات - وقد تكون هذه الجملة بليغة وقد لا تكون -، ثم إن المتحدث يقتضي بعض المواصفات حتى يكون فصيحاً، فلا يخالف القياس اللغوي المتعارف عليه، وعندها يتجاوب المتلقون مع عبارته ويواصلون بينها وبين ما يعرفون. وهو في إتقانه اللغة السائدة يستطيع أن يفتح أو يبتكر عوالم جديدة من الفصاحة الجديدة، لتظل المقاييس في حركة تغيير متواصلة.

الهوامش

- (١) انظر سورة البقرة ٢٤، الإسراء ٨٨.
- (٢) انظر مثلاً السيوطي، المزهري ج ١، ص ٢٠٩، ابن فارس، الصحابي ص ٢٨، ابن جني، الخصائص ج ٢، ص ١٢، وقد أورد السيوطي قولاً لعب «كانت قريش أجود العرب انتقاءً للأفصح من الألفاظ وأسهلها على اللسان عند النطق وأحسنها سموعاً وبهم اقتدي» (المزهري، ج ١، ص ٢١١).
- (٣) السيوطي: الإنفان في علوم القرآن، ص ١٣٥.
- (٤) الزرقاني: مناهل العرفان في علوم القرآن، ج ١، ص ١٧٢.
- (٥) مصيغ البخاري ١٨٥/٦.
- (٦) ابن فارس، الصحابي، ص ٢٩.
- (٧) جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٨، ص ٦٢٤ - ٦٧١.

(٨) سورة يوسف ٢، انظر كذلك الرعد ٢٧، طه ١١٣، الزمر ٢٨، فصلت ٣، الشورى ٧، الأحقاف ١٢، الشعراء ١٩٥، النحل ١٠٣، الزخرف ٣.

(٩) جواد علي، المفصل - ج ٨، ص ٤٤٩.

(١٠) السيوطي، الإنفان، ج ٢، ص ٥٥.

(١١) انظر الزنبري، تاج العروس ج ٦/٦ مادة غمم. ومن العريش أن أذكر هنا أن ابن منظور في لسان العرب قد أورد ما ينفي الفصاحة عن قريش، وذلك في حديث جرى مع معاوية، فالفصحة وردت هنا على أنها لفصاحة وليس لقريش (انظر مادة غمم).

(١٢) السيوطي، المزهري ج ١، ص ٢١١، وقد صوب عبد السلام هارون كلمة «قريش» فجعلها «قيس» وذلك في شرحه لمجالس غالب، القسم الأول، ص ٨١ وقال عن (التصحيح) «لم أجد من يفسره، ولكن اشتقاقها اللغوي يوحي بأن معناها المصفاة، وفي لسان العرب - الإضجاع من الحركات مثل الإمالة والغض».

(١٣) هذا المأثور لم أجد في كتب الحديث الستة بهذا النص، بينما ورد في المزهري للسيوطي عن النص الأول أنه من غريب الحديث وقال: «وروه أيضاً - أنا أفصح من نطق بالصاد بيد أبي من قريش (المزهري، ج ١، ص ٢٠٩) وبلاطح الاختلاف بل الشك في الصبغة في نحو «أفصح من نطق بالصاد». وقد ورد المأثور - في النص الذي ذكرناه أولاً - في لسان العرب في مادتي (بيد) و(ميد) - وهي لغة في الأولى بمعنى غير، وقبل معناها (على أن) وبعدها بعضهم (من أجل أن) والمقصود (وإن كنت) أخلص إلى القول إن ثمة إرباكاً في صيغة النص أولاً وفي المعنى ثانياً.

(١٤) السيوطي، المزهري، ج ١، ص ٢٠٩.

(١٥) انظر صفوت، حمودة، خطيب العرب ج ١، ص ٥٥ وما بعدها.

(١٦) ابن هاشم، السيرة النبوية ج ١، ص ١٦٤.

(١٧) ما يشير إلى أن الانتماء إلى البداية كان بقصد نشران الفصاحة ما استشهد به الجاحظ أن عبد الملك قال بعد أن لحن ابنه الوليد: «أعز بالوليد حيناً، لم فلم نوجهه للبداية» (البيان والتبيين، ج ٢، ص ٢٠٥، لكن هذه الرواية وردت مغايرة في العقد الفريد ج ٢، ص ٤٣٩، والنص هو: «أعز بشاً حيناً للوليد فلم نؤبه، وكان الوليد أدبياً، وذلك دين الإشارة إلى البداية».

(١٨) سورة التوبة، ٩٧، والرسالة هو هل يعقل أن يكون كلام هؤلاء التمنونج الأعلى لاختلاف الفصاحة، فحتى إقامتهم بأهل الحاضرة ممنوعة (في كثير من التقاسيم) ولا يؤم أحدهم وإن كان أقرامهم» (انظر تفسير القرطبي ج ٧ - ص ٨، ١٤٨).

(١٩) ابن منظور، لسان العرب، ج ١، ص ٢٢٢.

(٢٠) الجاحظ، البيان والتبيين، ج ١، ص ١٧٢، وليس أدل على ذلك من الألفاظ التي اتفق العرب على عدم فصاحتها نحو «مسحفرة، تكأكتأ، نَمَاق ونحوها» هي من لغات القبائل في الجودي.

(٢١) ابن الأثير، جامع الأصول، ج ٣، ص ٧.

(٢٢) الفراء، المذكر والمؤنث، ص ٩٥.

(٢٣) الفراء، شرائر الشعر، ص ٧٩.

(٢٤) انظر طيانة بدوي - البيان العربي، ص ٢٠٤ الذي يوافق ما أوردته ابن الأثير في مثل السائر، كما يستشهد بعد الفاهر الجرجاني في دلائل الإجماع الذي أولى أهمية لأن تكون اللفظة مأثورة مستعملة وفي تركيب ملائم.

(٢٥) القزويني، الإيضاح ج ٢، وبالطبع فالشكلة هنا هي في معنى «المؤثّق بعريتهم»، ولكن أخل بثنائي مرة أخرى بكترة استعمال أديم والاعتراف بقدرتهم.

(٢٦) الزنبري، الشكاف ج ٢، ص ٢٣١، انظر كذلك ابن جني: «الخصائص ج ٢، ص ١٢٧ حيث تقبل الفصاحة ممن يؤثّق بعريتهم» «يقبول القاضى شهادة من ظهرت عدالته - وإن كان يجوز أن يكون - الأمر عند الله بخلاف شهادة» (انظر أيضاً الملاحقة ٢٥).

(٢٧) المزهري ج ١، ص ١٨٥.

(٢٨) ن.م. ص ٢١.

(٢٩) ن.م. ص ١٨٧ ورد كذلك في تاج العروس (مادة فصيح) «وقال ثمة المعاني حيث ذكر أهل اللغة الفصاحة فزادهم بها كثرة الاستعمال».

(٣٠) المزهري ج ١، ص ١٨٧.



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الإشراف الفني والإخراج والتنفيذ
خلف العبري

البريد الإلكتروني
nizwa99@omantel.net.om

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

طبعت بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان
ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٦٩٩٦٤٣
الاعلانات : العناية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٦٠٠٤٨٣، ٦٩٩٤٦٧، ص.ب-٣٣٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عُمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tel.: 600483, 699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشارات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحياناً تخضع لمقياس زمني طويل نسبياً بسبب فصلي الإصدار.



العدد التاسع والثلاثون
يوليو ٢٠٠٤م - جمادى الأولى ١٤٢٥هـ

Rate Reduced

by **47%**

National Long Distance Call Rates

from fixed line
to fixed line
Telephones



Now you can call as faraway as 100 km, for 40 bz/min at peak time (between 7 am-7 pm) instead of the previous 75 bz/min. So go ahead, talk longer with your colleagues, relatives and friends in other cities. And enjoy Omantel's great new privilege, provided just for you.

Effective from 15th May, 2004 • Also, applicable to Jibreen & Payphone services



عمانتل
Omantel
معاً في أي زمان ومكان
Anytime. Anywhere. Together

SAUDIPOST

آسية البوعلي- هومي بابا-
 ثائر ديب - مفيد نجم-
 استيفان تدوروف- أنور
 المرتجي- طه باقر- تركي
 علي الربيعو- عبدالرحمن
 منيف- محمد عبدالمطلب-
 محمد بن قاسم ناصر
 بوحجام- شريل داغر-
 هيتم- مها لطفي- بول
 شاؤول- حكيم ميلود- رشا
 عمران- جرجس
 شكري- تهامة الجندي-
 أمال موسى- ابتسام
 أشروي- نبيل سبيع-
 وضاح اليمز- هشام
 بحري- جمال بدومة-
 برنارد مازو- عادل
 الكلياني- ياسل عبدالله-
 كامل يوسف حسين-
 مازن حبيب- هادي
 سعيد- علوية صبح-
 مي التلمساني- هاشم
 صالح- أمينة الربيع.

نيزكا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

